

# Kriminalfortellingen som metafiksjon og genrekunst

Terje Bård Hansen



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap  
Universitetet i Oslo, våren 2008

## Kriminalfortellingen som metafiksjon og genrekunst

*Oppgaven etterlyser alternativer til den rådende, modernistisk funderte vurderingen av kriminallitteratur, og søker et nytt grunnlag i poststrukturalistisk og annen nyere teori, basert på erkjennelsen av historiske perspektiver og kulturelle kontekster. Sentrale kriminalforfattere og noen av deres verker presenteres deretter i lys av denne teorien. Kriminallitteraturen betraktes, ikke som «formellitteratur», men som genrebasert metafiksjon med vekt på tradisjonelle, litterære virkemidler som forsømmes i 1900-tallets antatt «genrefrie» høylitteratur, men som finnes både i den førmodernistiske prosalitteraturen, og hos «postmodernistiske» forfattere innenfor «høylitteraturen». Idéer om genre som rigid, formelt rammeverk og ureflektert konvensjon forkastes, til fordel for en forståelse av genre som tradisjon og diskurs: et reservoar av intertekstuelle referanser som gir forfatteren uttryksmuligheter og leseren grunnlag for tolkning, som ikke nødvendigvis er tilgjengelige gjennom det begrensede utvalget av virkemidler som anerkjennes av konvensjonell litteraturkritikk.*

*Forside: Anonym illustrasjon til «En Oslo-detektivs dagbok» av Karl Spanser (pseudonym for Fridtjof Knudsen og Olav Kvaalen).*

Mystikk 3-1943

HVORFOR SKRIVE EN MASTEROPPGAVE om kriminallitteratur?

*Først og fremst fordi jeg har vært opptatt av kriminallitteratur gjennom mange år, i den grad at jeg har engasjert meg profesjonelt på feltet – som anmelder, redaktør og utgiver av et genremagasin, medlem av juryer til kriminallitterære priser, forlagskonsulent og antologiredaktør, som styremedlem i Rivertonklubben, og i bestrebelsene for å opprette et norsk krimbibliotek.*

*Men denne interessen har naturligvis en årsak. Hans H. Skei har (med referanse til Dennis Porter) skrevet om «fascinasjonen for den leselige teksten». Selv vil jeg fremheve det lekne i selve genrekonseptet. Modernismen virker etter hvert ikke bare «uleselig»; den er også knugende i sin gjennomgripende pessimisme. Den forbilledlige modernist beskriver livets meningsløshet, ifølge en fremtredende, svensk kritiker. Livet må imidlertid ikke, pr. definisjon, anses som meningsløst. Det kan ses som fristende og mangfoldig, som en kilde til stadig undring. Det samme må gjelde for litteraturen.*

*Innenfor krimingenren bevarte forfattere gjennom hele 1900-tallet verdier fra den førmodernistiske prosalitteraturen. Ikke bare sansen for «den gode historie» (som for meg faktisk kommer i annen rekke), men også sansen for den språklige leken, mangetydigheten, ironien. De beste kriminalforfatterne forvalter arvegods fra Cervantes, Sterne og Lewis Carroll, og leverer det videre til «postmodernistene» – og ikke minst til det som, i mine øyne, sammen med kriminallitteraturen fremstår som 1900-tallets mest markante litterære genre: Filmdramatikken.*

*I dette perspektivet ligger erkjennelsen av at kriminallitteraturen også er metalitteratur. 1900-tallets beste kriminalfortellinger dreier seg ikke så mye om å finne «sannheten» og gjenopprette et sosialt status quo, som om å vise at vår oppfatning av «sannhet» er avhengig av perspektiv og kontekst, og ikke minst at språk og fortelling former vårt bilde av virkeligheten. Modernismens dogme om at «form og innhold er ett» – en besvergelse av idéen om språket og litteraturen som en avspeiling av en fysisk eller metafysisk virkelighet – er et overgrep mot denne tanken. Den beste kriminallitteraturen forteller ikke bare om en dramatisk hendelse; den kommenterer og «dekonstruerer» måten en dramatisk hendelse kan fremstilles, og dermed oppfattes på.*

*Det er vanlig kutyme i et forord, å takke dem som har hjulpet og inspirert forfatteren under arbeidet. For at ingen av de mange som måtte fortjene en slik takk skal føle seg glemt, nøyer jeg meg med å nevne min veileder, Hans H. Skei, foruten min samboer, Karin Elise Fajersson, som med sin store innsikt i nyere teori har vært en uvurderlig diskusjonspartner – foruten en nødvendig, økonomisk støttespiller i studietiden.*

Estelí & Oslo, våren 2008

INNLEDNING	2	«HARDKOKTE» AMERIKANERE	52
» Oppgavens innhold og struktur	3	Dashiell Hammett	52
ELDRE TILNÆRMINGSMÅTER	5	» Utforskning av genreformer	53
» Historisk perspektiv på litteraturkritikken	5	» Over i romanformatet	54
» To strategier i krim-forskningen	6	» The Maltese Falcon	56
» Moraliserende tendenser	6	» Senere romaner	59
» Essensialistiske kvalitetsbegreper	7	Raymond Chandler	61
» Gammel teori, sviktende empiri	8	Ross Macdonald	63
» Korsettdebatten	9	Fiksjon og virkelighet	64
» Genre, «brudd» og «fornylelse»	9	POLITIROMANEN	65
ET TEORETISK UTGANGSPUNKT	11	Ed McBain	66
Modernisme og «postmodernisme»	11	Sjöwall & Wahlöö	67
» Foucaults diskurser	13	90-tallet	68
» Det desentraliserte selvet	15	TRILLEREN	70
» Praktiske konsekvenser	16	TO SAMTIDSFORFATTERE	72
Form og «formel»	17	Håkan Nesser	72
» Eldre enn Poe	18	» Maardam	73
» Folkloristiske innspill	19	» Münsters fall	74
Leser og forfatter	20	» Svalan, katten, rosen, døden	77
» Tolkingsfellesskap og diskurs	21	Kjell Ola Dahl	80
» Forfatteren lever	21	» Miniatyren	80
Tekst og intertekstualitet	22	» Siste skygge av tvil	82
» Et nettverk av referanser	24	GENRE OG KVALITET	85
Metafiksjon	24	Innledning	i
» Krim som metafiksjon	25	NOTER	i
Genre som tradisjon og diskurs	26	Eldre tilnærmingsmåter	i
» Pragmatiske tilnærminger	27	Et teoretisk utgangspunkt	i
NOEN GENREHISTORISKE LINJER	29	Noen genrehistoriske linjer	iii
» Sosiale aspekter	29	«Gullalderens» detektivfortelling	iii
» Fortelling og erkjennelse	30	«Hardkokte» amerikanere	iv
» Større tradisjoner	31	Politiromanen	v
«GULLALDERENS» DETEKTIVFORTELLING	33	Thrilleren	v
G.K. Chesterton	34	To samtidsforfattere	vi
E.C. Bentley	35	Genre og kvalitet	vi
Agatha Christie	36	LITTERATUR OG REFERANSER	vii
» Intertekstuell dialog	37	» Skjønnlitteratur	vii
» Christies nettverk	38	» Sekundærlitteratur	ix
» Litterære kvaliteter?	40	» Teori og metode	xi
Dorothy L. Sayers	41	» Film/TV	xiv
» Geni eller kollektiv?	42	» Nettressurser	xiv
» En akademisk krimtradisjon	43		
» Utforsking av genreformer	44		
» Metafiksjon, komikk og realisme	45		
» The Nine Tailors	47		
John Dickson Carr	49		
Fiksjon og virkelighet	51		

*Thrillers, detective stories, science fiction,  
advertisements, pop poetry, pornography: these  
and other kinds of Trivialliteratur are accorded  
a weighty treatment that nevertheless avoids,  
somehow, questions of value.*

# Innledning

FLERE TEORETIKERE HAR PÅPEKT litteraturvitenskapens likhet med teologien: Litterære verker ordnes i en kanon, og tolkes etter metoder med historiske røtter i bibeltolkningen (Mills 2004:22). Etableringen av en kanon innebærer at man sorterer verker og genre etter antatt verdi; hermeneutikken innebærer at man søker helhetlige tolkninger av teksten, verket, eller sogar hele genre.

Begge deler kan også sies å være typiske trekk ved modernismen. Mens mange andre fag innenfor humaniora og samfunnsvitenskap de siste tiårene har forkastet modernismens totaliserende forklaringsmodeller og har konsentrert seg om epistemologien som sprang ut av den franske poststrukturalismen – med Michel Foucault og Jacques Derrida som de mest originale og innflytelsesrike eksponentene – har litteraturvitenskapen dels forsøkt å finne fornyet fotfeste i en revurdering av eksisterende tradisjoner; dels forsøkt å inkorporere noe av det nye i det gamle – ofte ved å presse totaliserende tolkninger, i tråd med eldre tradisjon, ned over teoretikere som eksplisitt fraber seg slikt. På mange områder kommer imidlertid den gamle teorien så åpenlyst til kort, at nye innfallsvinkler *må* finnes. Slik har det oppstått radikale nisjer i litteraturvitenskapen; først og fremst i studiet av litteratur som tidligere ikke har fått plass i «den vestlige kanon»: Litteraturvitenskapen har fått del i store, tverrfaglige forskningsfelter som feministiske og postkolonialistiske studier, der de nye perspektivene trives – om enn i konkurranse med eldre og mer lukkede tenkemåter. De nye perspektivene har også fått et visst innpass i litteraturvitenskapens søsterfag bokhistorie, og andre historisk orienterte litteraturstudier. Men i norske, litteraturvitenskapelige miljøer overser man tilsynelatende at det, i mange andre fagmiljøer, faktisk dreier seg om et grunnleggende paradigmeskifte, fra «modernisme» til «postmodernisme».

Denne oppgaven skal ta for seg genrelitteratur; nærmere bestemt kriminallitteratur. Genrelitteratur er vanskelig å forholde seg til med modernistisk teori som utgangspunkt. Selve genrekonseptet synes å stride mot modernismens helligste dogmer: Bruddestetikken – der det gjenkjennelige per definisjon frakjennes kunstnerisk verdi – og forestillingen om at «form og innhold er ett». At moderne genrelitteratur leses av adskillig flere enn den snevre eliten som definerer «høylitteraturen», gjør ikke saken bedre: Ledende skoler innenfor modernismen har gjort nettopp eksklusivitet til kvalitetskriterium.

Forestillingen om et skille mellom «kunst» og «underholdning» er gammelt. Kriteriene

som definerer skillet har imidlertid skiftet med ulike paradigmer, og innenfor paradigmene med ulike diskurser.<sup>1</sup> I et «postmodernistisk» perspektiv vil ethvert slikt skille måtte ses som et uttrykk for en spesifikk, historisk og kulturelt betinget oppfatning – og meningsløs utenfor en gitt kontekst. Universelle distinksjoner mellom «kunst» og «underholdning» er ikke mulige uten et essensialistisk idégrunnlag det nye paradigmet ikke kan anerkjenne. Empirisk støtte for avvisningen av slike distinksjoner finnes lett i litteraturhistorien (jfr Hägg 2000, 2001). Vurderingen av genre, forfatterskap og enkeltverker skifter over tid, og nye oppfatninger gis tilbakevirkende kraft. Samtidens «underholdning» blir påfallende ofte senere epokers klassikere, mens samtidens «høylitteratur» like ofte oppleves som tidsbundet og utdatert av senere tiders lesere. At denne erkjennelsen ikke har nådd det norske litteraturmiljøet, illustreres på slående vis av den «norske, litterære kanon» som ble lansert under Sigrid Undset-dagene 2007: Av de utvalgte verkene fra før 1900 var halvparten hentet *utenfra* sin tids høylitterære kontekst – mens «høylitteraturen» var enerådende blant verkene fra et overrepresentert 1900-tall.<sup>2</sup>

Under arbeidet med oppgaven har jeg forsøkt å være meg bevisst min egen posisjon, både innenfor og i opposisjon til litteraturvitenskapelige diskurser. Oppgaven representerer altså ikke, like lite som tidligere tilnærminger, noen objektiv vurdering av kriminallitteraturen. Hensikten er å vise at andre innfallsvinkler enn de konvensjonelle, gir grunnlag for andre lesninger og vurderinger, enn de som dominerer idag.

## » Oppgavens innhold og struktur

DENNE OPPGAVEN ER, GROVT SETT, todelt. Første del redegjør for det teoretiske grunnlaget. Etter en kort og kritisk gjennomgang av litteraturvitenskapens og –kritikkens tradisjonelle tilnærming til kriminallitteratur, skisserer jeg et alternativt teoretisk grunnlag for forståelse av genren, og dermed for enkeltverker. Utgangspunktet er en «sosial epistemologi», der diskursbegrepet i fortsettelsen av Foucault og forståelsen av det «desentraliserte selvet» står sentralt. I lys av dette drøfter og kritiserer jeg «formel»-begrepet, redegjør for leserrespons-teorien og den plassen dette kan gi til forfatterintensjonene jeg finner i valget av genrelitteratur som uttrykksform, og skisserer en udogmatisk tilnærming til begrepet intertekstualitet på bakgrunn av den åpnere forståelsen av tekstbegrepet som tvinges frem gjennom nyere perspektiver. Deretter drøfter jeg begrepet metafiksjon, og ser kriminallitteraturen i forhold til dette begrepet. Avslutningsvis definerer jeg *genre som tradisjon og diskurs*: Som et reservoar av virkemidler forfatteren har til disposisjon for skaping, og leseren for tolkning.



I hoveddelen av oppgaven omsetter jeg teorien i praktisk lesning av kriminallitteratur. I motsetning til konvensjonell akademisk praksis, har jeg ikke siktet mot en begrensning av materialet: tvert imot forsøker jeg å favne videst mulig. Man kan si at det empiriske grunnlaget for oppgaven er min samlede lesning av kriminallitteratur, og hyppige gjenlesning parallelt med utviklingen av et klarere teoretisk litteratursyn. I praksis har jeg gjort et utvalg av de forfatterne jeg anser som viktigst innenfor de tre vanligst beskrevne subgenrene: Den britiske «gullalderens» detektivfortelling, den amerikanske «hardkokte» skolen, og etterkrigstidens politiroman. Jeg vektlegger den internasjonalt dominerende anglo-amerikanske tradisjonen, men bruker også eksempler fra norsk og nordisk krim. Antallet forfattere og verker som omtales, mer eller mindre inngående, blir nødvendigvis stort: Fra 1800-tallets første halvdel pionerene Poe og Mauritz Hansen; fra 1900-tallets britiske tradisjon G.K. Chesterton og E.C. Bentley, Agatha Christie, Dorothy L. Sayers og John Dickson Carr. Fra den «hardkokte» tradisjonen Hammett, Chandler og Ross Macdonald; fra politiromantradisjonen Ed McBain og Sjöwall & Wahlöö, foruten outsideren Simenon. Heller enn «nærlesning» og konvensjonell tekstanalyse, baserer jeg arbeidet på hva man kan betegne som «krysslesning», med vekt på intertekstualitet og metalitterære aspekter. Utvalgte verker av Dorothy L. Sayers og Dashiell Hammett vil likevel bli behandlet mer inngående. Hensikten er å vise at genren består av enkeltverker som kan være formelt og tematisk ulike, men som likevel står i dynamisk forhold til hverandre og henter mening og verdi fra denne sammenhengen (jfr Currie 2004). Tradisjonell nærlesning av enkeltverker vil nødvendigvis miste dette perspektivet.

Til sist presenterer jeg to utvalgte forfatterskap fra vår egen tid, med hovedfokus på to romaner av hver forfatter. Dette utvalget er på ingen måte ment å være representativt. Jeg har valgt forfattere jeg oppfatter som særlig genrebevisste og kunstnerisk ambisiøse, og det jeg oppfatter som deres mest genreutforskende romaner. At begge er menn, i en genre som har fått ry på seg for å være kvinnedominert, er knapt tilfeldig: For det første er menn fortsatt i flertall blant kriminalforfatterne (om ikke nødvendigvis blant bestselgerne); for det andre er det i de senere tiårene mannlige forfattere som har representert genrekunnskap og –bevissthet, mens de mer profilerte kvinnelige forfatterne oftere har ignorert genreproblematikken eller forsøkt å «bryte ut av genren».



# Eldre tilnæringsmåter

## » Historisk perspektiv på litteraturkritikken

I GAMMEL TID VAR «KUNST» et spørsmål om å beherske faglige tradisjoner. Motiver og uttryksmåter ble hentet fra tradisjonen, og utviklet gjennom *emulering*: Kunsten å gi det kjente et nytt preg; ved hjelp av fagkunnskap og ferdighet å overgå tidligere forsøk, uten å bryte genrens grunnleggende regler. Først med romantikken ble kravet om «originalitet» et overordnet, kunstnerisk kriterium. Originalitetskravet var imidlertid knyttet til det enkelte verket og dets opphav – tradisjonelle former og klassiske genre hadde fortsatt høy status.

Med den tidlige modernismen skjerpes originalitetskravet dramatisk: Tradisjonelle former utdefineres så å si fra kunsten. Formen er ikke lenger en ramme verkets innhold føyes inn i med større eller mindre dyktighet; «form og innhold er ett» (Skard 1948), og begge deler må representere et brudd med det vante. Som en konsekvens av bruddestetikkens implisitte historieløshet, ble de nye normene i løpet av kort tid universaliserte og selvfølgeliggjorte.

Men samtidig utvides antallet genre som anses som «litterære». Få reflekterer idag over, at frem til slutten av 1800-tallet var det kvalitative skillet mellom «Digtning» og «Morskabslæsning» (for å bruke datidens dansk-norske terminologi) identisk med skillet mellom lyrikk og drama på den ene siden, og romaner og noveller på den andre. Den akademiske, litterære kanon manglet ennå kort før 1900 de aller fleste av de verkene som i dag regnes som 17- og 1800-tallets viktigste (jfr Hannevik 2001).

Det er en banal og lett dokumenterbar, men likefullt ofte oversett kjensgjerning, at både definisjoner og vurderinger av genre, og lesning og vurdering av et gitt litterært verk, forandres over tid. Når genre eller verker som tidligere har falt utenfor den anerkjente høylitteraturen – som prosafortellingen generelt, eller, for å nevne et par konkrete eksempler: Shakespeares dramaer eller Bellmans sanger – innlemmes i denne, foretar det litterære *establishment* en ofte radikal nytolkning der verket eller genren tillegges kvaliteter i henhold til de rådende idealer (jfr Hägg 2000, 2001; Adorno 1998; Goring 2001). At en fortsatt plass i kanon krever stadige nytolkninger etter som idealene skifter, går klart frem om man sammenligner ulike generasjoner av litteraturhistorier eller sekundærlitteratur om de mer seiglivede klassikerne. Om vurderingen av et gitt verk står uforandret i en ny litteraturhistorie, er det gjerne et tegn

på at verket ikke har vært gjenstand for litteraturvitenskapelig oppmerksomhet siden sist – og dermed står i fare for å forsvinne fra kanon ved neste korsvei.

## » To strategier i krim-forskningen

KRIMINALLITTERATURENS STILLING IDAG kan ligne den prosalitteraturen hadde før forrige århundreskifte: Den leses av den «dannede allmennhet», diskuteres og anmeldes i media – men gis ingen plass i den akademiske kanon. Heller ikke i dagskritikken anses kriminalfortellinger som interessante i seg selv; skal de ha verdi, må de være «noe mer enn bare krim» (Strøm 2002; jfr Holberg 1998 [1744]).

Willy Dahl (1993) beskriver to typiske strategier som benyttes når vennligsinnede litteraturforskere nærmer seg kriminalgenren: Den «sosiologiske» og den «litterære» (1993:8–9). Den første strategien vektlegger kriminallitteraturens (eller andre populærlitterære genres) sosiale betydning, som «folkelesning» (1993:8). Strategien er blant annet brukt av Dahl selv (Dahl 1974, 1975 etc.). Den andre strategien går ut på å påvise utvalgte kriminalfortellingers «litterære» verdi, målt etter konvensjonelle kriterier som stilistikk og språkbruk, psykologisk troverdighet, filosofisk gehalt og så videre (W. Dahl 1993:9; jfr Thompson 2007 [1972], Ødegaard 2003).

Jeg slutter meg til beskrivelsen, men ser behov for en utdyping. Først og fremst vil jeg påpeke at ingen av disse strategiene problematiserer hverken de benyttede kriteriene eller den grunnleggende nedvurderingen av kriminalgenren eller genrelitteratur generelt. For den «sosiologiske» skolen blir estetikken – altså det «litterære» – uvesentlig. For den «litterære» kritiker er kriminalfortellinger fortsatt «formellitteratur» (Skei 1992) og genren, samlet sett, «trivial» eller «underholdningslitteratur». Det enkelte verket er følgelig verdifullt bare i den grad det overskrider genrens antatte begrensninger, og kvaliteten kan legitimeres gjennom individualiserende kriterier knyttet til en selvfølgeliggjort modernistisk estetikk.

## » Moraliserende tendenser

I TILLEGG TIL DE TO TILNÆRMINGSMÅTENE Willy Dahl (1993) omtaler, vil jeg peke på den marxistisk inspirerte (i vår tid først og fremst feministiske; jfr Hultgren 2006 og 2006a) tendensen til å vurdere de enkelte verkene etter deres potensiale som «samfunnskritikk» – det vil i praksis si, som målbærere av den skandinaviske venstresidens idealer. I vanlig dagskritikk synes en slik oppfatning dominerende. Det kan virke som om Dahl selv ikke

reflekterer nærmere over dette – det skinner gjennom at han nok selv slutter seg til denne tilnærmingmåten (jfr også W. Dahl 2001).

Her blir såvel genre som enkeltverker analysert etter endimensjonale kategorier hentet fra marxistisk ideologi– og mediekritikk. Også i denne typen litteraturkritikk blir forestillinger om «formler» – og i karaktertegningen «stereotypier» – en viktig forutsetning. I tillegg står Adornos postulat (av W. Dahl [1993:8] beskrevet som «konspirasjonsteori») om «underholdningsindustrien» (Horkheimer & Adorno 1991 [1944]) sentralt. Selv ser jeg i slike betraktningmåter en fortsettelse av det førmodernistiske synet på romanen som verdifull bare i den grad den fremmer et ønsket moralsyn (Holberg 1998 [1744]). Dette er en oppfatning som sjelden slipper gjennom (og aldri uten massiv motstand) i vurderingen av antatt høyverdig litteratur. Brukt innenfor en modernistisk diskurs bidrar denne tilnærmingmåten dermed til å utdefinere genrelitteraturen fra «kunstprosaen».

### » Essensialistiske kvalitetsbegreper

SAMMEN MED FORMALISMEN er frankfurterskolen hovedleverandør av argumenter for kriminallitteraturens mindreverd. Begge skoler synes i praksis å trekke et dogmatisk skille mellom kunst og underholdning. Formalistene baserte et slikt skille på verkets evne til å ryste leseren med nye og usette former. Dette kravet er senere – ettersom modernismens uttrykk er blitt like *salonfähig* som tidligere epokers – blitt moderert til et spørsmål om «avkobling» eller «tilkobling». Heller ikke den, overfladisk sett, kontekstualiserende frankfurteren Adorno (1998) tar inn over seg det åpenbare, at spørsmålet om «av–» eller «tilkobling» ikke dreier seg om kunstverket eller teksten i seg selv, men om betrakterens tilnærming til det. Skillet mellom «kunst» og «underholdning» defineres i realiteten av normative fordommer: En ureflektert (og i dypeste forstand anti-intellektuell) oppfatning av «kvalitet» som en udiskutabel, metafysisk størrelse (Wold 2003) – eventuelt vagt knyttet til forestillinger om universelt psykologiske eller sosiologiske forutsetninger (Cawelti 1995).

Om deler av Adornos normative krav til den modernistiske kunsten faktisk kan leses som argumentasjon for kriminalgenrens kunstneriske verdi, danner hans postulat om «kulturindustrien» en effektiv hindring mot en slik bokstavelig tolkning. Ettersom den lenge utdaterte (Hagen 1998) Adorno det siste tiåret har seilt opp som en av norsk litteraturvitenskaps viktigste premissleverandører, er det fristende å se hans estetiske teori som den største hindringen for etablering av et nytt grunnlag for kriminallitteraturkritikken.

Adornos tenkning bekrefter imidlertid generelle tendenser gjennom hele den modernistiske epoken (jfr Symons 1995, Cawelti 1995 o.a.).

### » **Gammel teori, sviktende empiri**

FELLES FOR MANGE av dem som har behandlet kriminallitteratur på akademisk nivå, er at både teorien som er brukt, eksemplene som nevnes og konklusjonene som blir trukket, tyder på at lesegrunnlaget har vært svært mangelfullt – hva enten mangelen er kvantitativ, eller kvalitativ ved at tekstene ikke leses like inngående som tilfellet ville vært for en «høylitterær» tekst. Etablerte kategorier tas for gitt, uten hverken empiri eller kritisk refleksjon. Litteratureksempler velges utfra selvfølgeliggjorte forventninger om en gitt konklusjon; verkene leses reduksjonistisk, med det for øye å finne det «typiske» (se kapittelet «Form og 'formel'»).<sup>1</sup> Snarere enn å se gode verker som typiske uttrykk for genren, fokuseres det på dårlige verker som bedre oppfyller de utvalgte kriteriene, mens de gode verkene oppfattes som genreoverskridelser, eller endog (om de er skrevet av forfattere som ikke oppfattes som egentlige kriminalforfattere) som «anti-kriminalromaner».<sup>2</sup> Det er heller ikke vanskelig å finne eksempler på at hele genren stemples som underlødige på grunnlag av overfladisk sammenligning mellom tilfeldig valgte, men antatt typiske kriminalromaner på den ene siden, og spesielt utvalgte mesterverker fra modernismens roman-kanon på den andre.<sup>3</sup>

De 15 årene som er gått siden Dahls norske krimhistorie (W. Dahl 1993), har ikke brakt positive endringer i dette bildet. At Dahl, i sin skepsis til frankfurterskolens normative imperativer, åpner for en «postmodernistisk» tilnærming til kriminallitteraturen, tyder faktisk på at det litteraturfaglige miljøet var mer åpent for nye impulser på begynnelsen av 90-tallet, enn det er i dag. Senere har eldre, elitistiske teoretikere som Adorno og Benjamin (som overfladisk sett kan representere et alternativ til visse, åpenbart uheldige, sider ved modernismen, men som på et dypere plan bekrefter modernismens verdisyn) styrket sin stilling, og litteraturvitenskapen generelt har heller vendt seg bakover mot tradisjonell filosofi og metafysikk, enn å ta innover seg den dynamiske kompleksiteten i nyere tenkning. Når det gjelder behandlingen av kriminallitteraturen spesielt, har denne fokusert stadig mer på det tradisjonelle, marxistiske idealene om litteraturen som samfunnskritikk (en holdning som ikke er uforenlig med litterær elitisme; jfr Fløgstad 1981). De tilløpene til «postmodernistiske» perspektiver i krimkritikken vi ser internasjonalt (f.eks. i Priestman 2003) er fraværende i Norge.

## » Korsettdebatten

I 1996 STARTET KRIMINALFORFATTEREN Pål Gerhard Olsen en debatt – for det meste ført i *Dagbladet* – som fortsatt kan stå som representativ for synet på kriminallitteratur i det norske, litterære miljøet. Olsen hevdet at kriminalromanen er «ingenting annet enn en roman om en forbrytelse», som må vurderes etter de samme kriterier som alle andre romaner (Olsen 1996).<sup>4</sup> Anne Holt (1996), som i Olsens innlegg var frakjent all litterær ære, var alene om uforbeholdent å forsvare genrebegrepet. Kjell Ola Dahl (1996a), som jeg vil karakterisere som en av de få norske forfattere som i vår tid har arbeidet bevisst med litterær genre som kunstnerisk virkemiddel (se kapittelet «Kjell Ola Dahl»), støttet Olsens krav til vurdering av kriminallitteratur etter allmennlitterære kriterier – men holdt likevel fast på betegnelsen «genrelitteratur». Om hans standpunkt dermed synes uklart, skiller det seg altså fra Olsens, som representerer en fornektelse av genre som litterær verdi. Genrefiendtligheten fikk ekstremt uttrykk i forfatteren Kolbjørn Brekstads avsluttende innlegg: Brekstad karakteriserte alt forsvar for kriminalfortellingens egenart som «forblommet snakk» og «kvasilitterært frimureri» (Brekstad 1996). Tross sin (dengang lite kjente) fortid som Knut Gribb-forfatter, oppfattet Brekstad åpenbart «den latterlige Poirot» og andre genretypiske karakterer som «*ufrivillig* parodi» (min utheving). For Brekstad blir genre «et lettvinnt virkemiddel for å skape en arena som leserne kjenner godt nok til å kunne orientere seg» (Brekstad 1996).<sup>5</sup>

## » Genre, «brudd» og «fornyelse»

DEN DOMINERENDE DISKURSEN (se kapittelet «Modernisme og 'postmodernisme'») om krim som «triviallitteratur», gjør forholdet til genren vanskelig for dem som vil fremheve kriminalromaners litterære kvaliteter. Bruddestetikken diskvalifiserer i realiteten genrelitteratur per definisjon. Eldre, positivt innstilte kritikere kunne velge å overse genrespørsmål og rette all oppmerksomhet mot antatt «allmennlitterære» aspekter i utvalgte kriminalfortellinger. Med den nye vekten på retorikk (og dermed på form) og de historiske perspektivene som tross alt har nådd litteraturvitenskapen de siste tiårene, blir det vanskeligere å omgå problemene på denne måten. Til gjengjeld er *genrebruddet*, eller mindre drastisk, «fornyelse av genren», blitt etablert som kvalitetskriterium.<sup>6</sup> Tendensen er tydelig, allerede i «Rhino» Thompsons klassiske Hammet-analyse fra 1972 (Thompson 2007; se kapittelet «Dashiell Hammett»).

Mens eldre kritikere (som Symons 1995 [1972]) kunne forankre sine oppfatninger i omfattende førstehåndskjennskap til eldre litteratur, synes mange kritikere (også innenfor

akademia) de siste par tiårene å basere sin kunnskap om krimhistorien før «vår tid» på disse eldre kritikernes, ofte pinlig tidsbundne, vurderinger. Naive repetisjoner av selvfølgeliggjort tankegods gis autoritet gjennom senere referanser (jfr Ødegaard 2003 og hennes bruk av Nyquist 1983). Forveksling av forklaringsmodell og praktisk virkelighet gir grunnlag, både for generell fordømmelse av genren, og for rosende påstander om «genrebrudd» eller «fornyelse», når nærmere studerte enkeltverker viser seg å avvike fra den antatte (men i virkeligheten abstrakt generaliserende) normen.

Som en konsekvens av dette, kan selv den mest tradisjonstro forfatter utropes til «forny» av genren (jfr igjen Ødegaard 2003). At forfattere med manglende genrekompetanse kan oppnå det samme, er en annen side av saken.

# Et teoretisk utgangspunkt

LITTERATURVITENSKAPENS OG DEN AKADEMISKE KRITIKKENS holdning til kriminallitteraturen som genre, har vært overveiende negativ, når man ikke har nærmet seg den ad sosiologiske eller politiske omveier. Hos de hederlige unntakene – i Norge kanskje først og fremst Hans H. Skei (1992, 1995) – som har forsøkt å gi kriminallitteratur oppmerksomhet på rent litterære premisser, kan anerkjennelsen av det enkelte verket vanskelig gis uten kritiske kommentarer til den antatte kvaliteten hos flertallet av arbeider innenfor genren (jfr W. Dahl 1993). Forskjellen fra normal akademisk litteraturkritikk er påfallende: Det ville trolig blitt ansett som svært upassende å knytte analyser av Eliot til betraktninger om den store mengden forglemmelige diktsamlinger modernismen produserte. Anerkjennelse av kriminalfortellinger gis, med andre ord, til et enkelt verk, nærmest *på tross av* genren det tilhører.

En viktig årsak til dette er litteraturvitenskapens basis i modernistisk teori. Innenfor denne teorien er det en udiskutabel sannhet at det eksisterer en motsetning (som synes essensiell, selv om den forsøksvis forklares på kontekstuell grunnlag) mellom kunst og underholdning, og mellom genrelitteratur og en egentlig skjønnlitteratur frigjort fra konvensjoner. Her ser vi tydelig, både det modernistiske paradigmes basis i et rigid system av dikotomier, og dets sterkt normative karakter.

Med sin hang til universalisering av egne kontekster får modernistisk litteraturkritikk vanskeligheter, både med å forholde seg til litteraturhistoriske kjennsgjerninger, og, på det praktiske plan, i møte både med de eldre litteraturtradisjonene modernismen i utgangspunktet var et opprør mot, såvel som med samtidige og senere litteraturformer som ikke bøyer seg under modernismens betingelser. Dersom man ønsker å ta slike litteraturformer på alvor, er det nødvendig å finne andre teoretiske grunnlag enn de som dominerte litteraturvitenskapen og –kritikken gjennom store deler av 1900-tallet.

## Modernisme og «postmodernisme»

MENS DEN SKJØNNLITTERÆRE MODERNISMEN også innenfor litteraturvitenskapen kan betraktes som en avsluttet, historisk epoke (jfr Skei 2003 [1995]),<sup>1</sup> er modernismen som litteraturvitenskapelig paradigme selvfølgeliggjort. I den grad, at den kritikken mot, og de alternativene til dette paradigmet, som sprang ut av den franske poststrukturalismen, ofte



ses som et tilbakelagt stadium; som én av mange i den strømmen av stadig nye «ismer» som kjennetegnet 1900-tallet (jfr Hannevik 2001).

Her er litteraturvitenskapen, eller dominerende deler av den, i utakt med sterke strømninger i internasjonal akademia. Spesielt i landene som tilhørte det britiske samveldet, har mange felt innenfor humaniora og samfunnsvitenskap – og ikke minst i skjæringspunktet mellom disse, av modernismen adskilte *sciences humaines* – definitivt tatt steget over i et nytt paradigme. Et paradigme man, av mangel på eller i opposisjon til mer presise betegnelser, gjerne omtaler som «postmoderne» eller «postmodernistisk» (Hellesund 2003, Rhedding-Jones 2005).

Det er viktig å merke seg, at dagens «postmodernisme» ikke er identisk med 1980-tallets motepregede interesse for amerikanske lesninger av nyere fransk filosofi, eller spekulasjoner rundt Lyotards (2005 [1979]) utredning om den «postmoderne tilstand». Et kvart århundre senere utgjør «postmodernismen» et levende mangfold av teori og praksis. Teoriutviklingen foregår fortløpende; med unntak av en håndfull «klassikere» vil et arbeid innenfor det nye paradigmet sjelden inneholde referanser til faglitteratur skrevet før århundreskiftet.

Norsk litteraturvitenskap er ikke alene om å ignorere disse strømningene. Ofte trives det nye paradigmet på høyskoler og mindre universiteter, mens de store institusjonene henger ved det gamle. Ikke sjelden har akademiske former og ansettelsesforhold ført til at forskere ikke har kunnet gi sin fulle tilslutning til det nye før de har gått av med pensjon: Der modernismen begynte som et ungdomsopprør, fikk «postmodernismen» snart et visst preg av reflektert modenhet. Det er også verdt å merke seg at svært mange av paradigmets sentrale navn har en flernasjonal eller «interkulturell» bakgrunn, og at andelen av kvinner trolig er større enn innenfor mer konvensjonelle fagmiljøer.

Foruten de åpenbare røttene i fransk poststrukturalisme som ofte fremheves – i den grad at enkelte idag bruker begrepene nærmest synonymt (jfr Belsey 2002, Rhedding-Jones 2005, Stormhøj 2006) – bør det nevnes at flere av de sentrale figurene i utviklingen av «postmodernismen» tar utgangspunkt i – og foretar et oppgjør med – marxismen (jfr Currie 1998).<sup>2</sup> Det er blitt noe av en klisjé å påpeke «postmodernismens» sammenheng med, og avhengighet av modernismen. Enkelte sentrale pionerskikkelser (som Foucault og Derrida) tok sogar avstand fra hele begrepet «postmodernisme». Snarere enn som et argument for «postmodernismens» ubetydelighet eller ikke-eksistens, bør dette ses som en motstand mot den modernistiske hangen til å proklamere stadig nye «ismer» som foregir å bryte med det kjente. Men selv om «postmodernistene» prinsipielt avviser både tanken om brudd med tradisjonen

(en tanke som hviler på utdaterte forestillinger om «tradisjon» som statisk) og forestillingen om binære opposisjoner som en gyldig basis for forståelse,<sup>3</sup> er det umulig å komme unna det faktum at denne tankeretningen vitterlig bryter med flere sentrale forestillinger, både innenfor modernismen og innenfor de eldre filosofiske tradisjonene modernismen bygger på. I «postmodernismens» sentrale tankegods inngår imidlertid også en erkjennelse av lengre historiske linjer, der 1900-tallets modernisme kan ses som et sidespor (jfr Currie 2004 om poststrukturalisme versus strukturalisme).

Den mest påfallende forskjellen mellom «postmodernismen» og eldre tenkning (og det viktigste ankepunktet for konservative kritikere), er avvisningen av all metafysikk – her forstått som enhver forestilling om at den virkeligheten vi erfarer, er sekundær i forhold til en «egentlig» eller «høyere» virkelighet; det være seg definert gjennom religion, filosofi eller (natur)vitenskap.<sup>4</sup> Dette betyr at ontologien – som innenfor modernismen kan være problematisk, men i det minste alltid er til stede som utopi eller «begjær» (Barthes 2001, med allusjon til Adorno) – innenfor «postmodernistisk» tenkning er endelig plassert i trossfæren. Litteraturviteren Mark Currie (1998) beskriver presist overgangen fra en modernistisk til en «postmoderne» narratologi som «[a transition f]rom discovery to invention, from coherence to complexity, and from poetics to politics» (1998:2).<sup>5</sup> Poststrukturalismen tenderer, «not towards the interpretations of things but towards the interpretation of interpretations» (1998:12). «Postmodernismen», som vitenskapsteoretisk paradigme, er grunnleggende anti-essensialistisk, og beskjeftiger seg utelukkende med epistemologi – utfra den erkjennelse, at «tingen» ikke er tilgjengelig for menneskelig forståelse «i seg selv», men bare gjennom nettopp den menneskelige forståelsen.

Av de mange fasettene som utgjør det «postmodernistiske» paradigmet, skal jeg – med fare for å fremstå som like generaliserende som den modernistisk funderte teorien jeg kritiserer – nøye meg med kort å presentere noen sider av den nye tenkningen som har direkte betydning for mitt syn på genrelitteraturen: Foucaults diskursbegrep og avvisningen av forestillingen om «det autonome subjektet».

### » Foucaults diskurser

FORSTÅElsen AV DISKURSBEGREPET er grunnleggende for forståelsen av det nye paradigmet. Rent praktisk har denne forståelsen også avgjørende betydning for min lesning av Fowler (2002 [1982]) og Fish (1980) – og gjennom det for min forståelse av genre.

Ordet «diskurs» har en rekke – beslektede såvel som motstridende – betydninger. Også idé- og kulturhistorikeren Michel Foucault (1926–84) brukte ordet på ulike måter; ofte i samme tekst, og uten å klargjøre betydningen i hvert enkelt tilfelle. Der han definerer begrepet, er definisjonen kontekstavhengig. At han gjennomgikk en faglig utvikling – fra et utgangspunkt i strukturalisme og marxistisk ideologikritikk, til det mange (men ikke alle; jfr Schaanning 2000) oppfatter som en klart «postmodernistisk» posisjon – gjør det vanskelig (men i tråd med Foucaults egne intensjoner, heller ikke ønskelig; jfr Mills 2004) å nå frem til en generell definisjon. Akontekstuelle forsøk på utlegning av enkeltdefinisjoner (f.eks. i Lothe, Refsum & Solberg 1999) bidrar snarere til avsporing, enn til klargjøring av et komplekst teorifelt. For en nærmere diskusjon og ytterligere referanser viser jeg til Mills (2003, 2004).<sup>6</sup>

Den av Foucaults diskurs-definisjoner som for meg gir det mest interessante utgangspunktet, forekommer i *Surveiller et punir*, 1975 (Foucault 2001). I denne kulturhistoriske studien av disiplinerings- og strafferegimer tar Foucault et endelig oppgjør med den tradisjonelle, hegeliensk-marxistiske forståelsen av makt som et forhold mellom undertrykt og undertrykker, og med den populære forestillingen om kunnskap som en motvekt til makt. Foucault hevder at kunnskap produserer makt, og at makt produserer kunnskap. Makten utøves ikke endimensjonalt ovenfra og ned eller «dialektisk» mellom to poler – vi er alle med på å opprettholde maktmønstre gjennom de komplekse sosiale og kulturelle samspillene vi deltar i.

I dette perspektivet kan en diskurs forstås som et selvfølgeliggjort forståelsesfellesskap (jfr Fish 1980; se kapittelet «Leser og forfatter»). Slike forståelsesfellesskap representerer makt, i den forstand at de bestemmer, ikke bare hva som tillates uttrykt, men også hvilke tolkninger av et gitt uttrykk som er mulige, og hvilke tanker det overhode er mulig å tenke uten et grunnleggende oppgjør med det antatt selvfølgelige. Diskurser er ikke noe man, slik mange forestiller seg ideologi, kan frigjøre seg fra: vi vil alltid være del av diskurser; også om vi evner å se betydningen av dem.<sup>7</sup>

Det er også viktig å forstå at diskurser, i Foucaults perspektiv, ikke – slik litteraturvitere ofte synes å tro – er begrenset til ytringer i form av skrift eller tale. Hverken Foucault selv eller hans etterfølgere ser den motsetningen mellom teori og praksis som er underforstått i mye konvensjonell tenkning. Eksplisitt teori, så vel som diskursenes implisitte forståelse, formes av praksis, og *vice versa*. Skrift og «tekst» er viktige fordi det er den måten våre erfaringer oftest bevares og formidles på. Tekstbegrepet, knyttet til en slik oppfatning, omfatter imidlertid langt mer enn «det trykte ord» (se kapittelet «Tekst og intertekstualitet»). Når Foucaults

samtidige, Derrida, hevder (i Spivaks klassiske, men noe upresise oversettelse) at «there is nothing outside of the text» (Derrida 1976:158), må dette forstås, ikke som en prioritering av «skrift» over «virkelighet», men som en påpeking av at all menneskelig forståelse er avhengig av språklige uttrykk og sammenhenger.<sup>8</sup>

Foucaults diskurser må heller ikke oppfattes som statiske størrelser. Kunnskap er hos Foucault uløselig knyttet til historisk kontekst: Flere steder kommer han tilbake til hvordan det tilsynelatende samme begrepet kan ha vidt forskjellig innhold, avhengig av tid og sted. Diskursene kan forstås som mellommenneskelige prosesser, i stadig endring gjennom det dynamiske samspillet mellom ulike individer og grupper av individer. Mens de eldre forståelsesmodellene Foucault tok utgangspunkt i, lett gir inntrykk av individet som et hjelpeløst offer for upersonlige, strukturelle krefter og blindet av ideologi, åpner diskursforståelsen for enkeltmenneskets aktive medvirkning.

Foucaults diskurser er altså dynamiske og komplekse, og forekommer heller aldri alene: Vi har til enhver tid ulike diskurser, og kombinasjoner av diskurser, å «trekke på». Disse er ikke sjelden motstridende. Oftest vil da en av diskursene dominere – men balansen kan skifte, både over tid og nærmest spontant.<sup>9</sup>

Litteraturvitere kan knapt nevne Foucault uten å understreke at han ikke arbeidet med «litteratur». Dette er en sannhet med modifikasjoner. Kulturhistorikeren Foucaults kildegrunnlag var tekster av ulike slag, fra byråkratisk materiale til tekster vi idag tenderer mot å oppfatte som skjønnlitterære. Behandlingen hans av disse tekstene har mer til felles med tolkning av skjønnlitteratur, enn med tradisjonelle historikers kildekritikk (jfr Kittang 2001). Spesielt når den ses i sammenheng med Derridas dekonstruksjon, er Foucaults metodologi svært relevant, også for praktisk litteraturvitenskap (jfr Mills 2004; Currie 1998, 2004). Hans største betydning ligger likevel på det epistemologiske planet.

## » Det desentraliserte selvet

FORSTÅELSESMODELLER AV DEN TYPEN jeg skisserer overfor, er blitt kalt en *sosial epistemologi*.<sup>10</sup> Et viktig grunnlag for slik tenkning, er en avvisning av det «kartesiske jeget» eller «autonome subjektet». Det er vanlig å begynne presentasjonen av det nye synet på selvet med den franske psykoanalytiker Jacques Lacan (1901–81). I hans «speilteori» (Rekdal 1992) ligger erkjennelsen av at selvet er et sosialt fenomen: Vi er menneskelige individer, ikke i kraft av en abstrakt idé eller iboende essens, men gjennom kontinuerlig, dynamisk samspill med andre mennesker. Vår

selvforståelse konstrueres, i likhet med vår forståelse av omgivelsene, kontinuerlig gjennom fellesskapet med andre (jfr Currie 1998:17ff; 2004).

Med utgangspunkt i Lacan og Foucault, opererer man ikke lenger med et autonomt eller stabilt subjekt, men med et «desentralisert selv» eller ulike *subjektposisjoner*. En forståelse som ikke må forveksles med modernismens «fragmenterte jeg»: en negasjon av utopien om det «helstøpte mennesket».<sup>11</sup>

## » Praktiske konsekvenser

DET «POSTMODERNISTISKE» PARADIGMETS vekt på pragmatikk fremfor prinsipp, eller dypere sett, avvisningen av ontologi og essensialisme til fordel for kontekst og epistemologi, medfører en kontinuerlig konfrontasjon av teorien med den sosiale og kulturelle virkelighetens mangfold. Teori er ikke lenger forklaring, men strategier for forståelse. En slik strategi er fortløpende kritisk refleksjon, formalisert som diskursanalyse eller dekonstruksjon. Slik kritikk er ikke bare, som i eldre, marxistisk influerte tankeretninger, rettet mot det man i utgangspunktet måtte betrakte som uønsket, men mot selve grunnlaget for egen forståelse. Målet er ikke en endelig «avsløring», men kontinuerlig refleksjon. Mens eldre teori tok utgangspunkt i filosofiske postulater, og tilpasset erfaringene fra en ofte selektiv empiri til teorien gjennom generaliserende abstraksjoner, åpner poststrukturalismen for mangfoldet: Unntaket bekrefter ikke lenger regelen; unntaket *er* regelen.

Når selvets eneste tenkelige arena er stadig skiftende fellesskap med andre individer, blir den tradisjonelle motsetningen mellom individ og «masse» meningsløs. Uten det kartesiske jeget, det autonome selvet, er det simpelthen ikke lenger mulig å forestille seg «Kunst» som noe som skapes og mottas av enestående individer, i motsetning til en «underholdning» som produseres for og konsumeres av en anonymisert masse. Såvel produksjon som resepsjon er sosiale fenomener. Forskjellen mellom «masse» og elite er først og fremst kvantitativ; den kvalitative rangeringen er vilkårlig normering som avhenger av diskurser – og dermed er et spørsmål om makt og kulturelle hegemonier.

Uten et dogmatisk skille mellom kunst og underholdning, blir det mulig å se at mange av vår tids klassikere – eller hele, nå kanoniserte genre – for samtidens elite fremsto som mindreverdige i forhold til en idag utdatert «høylitteratur». Denne erkjennelsen har åpnet for oppmerksomhet rundt litteratur som tidligere ble oversett eller nedvurdert av den etablerte litteraturkritikken, som verker av kvinnelige eller ikke-vestlige forfattere. Tanken om at

kriminallitteraturen – som en kulturelt betydningsfull genre gjennom hele 1900-tallet – fortjener den samme statusoppgraderingen som prosalitteraturen generelt fikk på 1800-tallet, eller «kvinnelitteratur» og en del ikke-vestlig litteratur hundre år senere, er nærliggende.

I tillegg til disse store linjene, må det nevnes at avvisningen av det autonome subjektet, i praktisk arbeid med narrative tekster, åpner for alternative perspektiver på persontegningen i moderne genrelitteratur, såvel som i førmodernistisk prosa (mer om dette i kapitlene «Agatha Christie» og «Dashiell Hammett»).

## Form og «formel»

«FORMELLITTERATUR» ER EN BETEGNELSE som ofte brukes om kriminal- og annen genrelitteratur (Skei 1992, 1995; Todorov 1990, 1995, Cawelti 1995 m.fl.). Selv om jeg innrømmer at genrettekster til en viss grad hviler på konvensjonsbestemte, formelle grunnstrukturer, vil jeg bestride at dette er et kjennetegn som på avgjørende vis skiller genrelitteraturen fra annen litteratur. Men mest av alt vil jeg avvise den forutsetningen som synes å ligge under bruken av uttrykket «formellitteratur» hos de fleste litteraturvitere: At slik litteratur per definisjon er kunstnerisk mindreverdige (jfr Marcus 2003).

Den som ønsker det, kan finne «formler» eller faste strukturer i alle typer litteratur – også i den modernistiske høylitteraturen. En av modernismens paradegrener er «den epifaniske kortteksten» (dikt, kortprosa, novelle). Denne er i høy grad «formellitteratur», i det at den alltid følger mønsteret «individet konfronteres med det skrekkelige, og erkjenner tilværelsens meningsløshet».<sup>12</sup> Når en strukturalistisk orientert teoretiker som Cawelti (1995) hevder en grunnleggende forskjell mellom «formellitteraturen» som «moralsk fantasi» og dermed «eskapisme», og en egentlig, kunstnerisk litteratur, er det lite annet enn besvergelse av den selvfølgeliggjorte forestillingen om en essensiell kvalitetsforskjell: Uten denne forestillingen er forventningen om «meningsløshet» naturligvis en «moralsk fantasi» så god som noen. Når Todorov (1995) synes å mene at en kunstnerisk verdifull kriminalroman, bare i kraft av sin litterære kvalitet overskrider genren, er dette en tanke som bare er logisk om man i utgangspunktet antar genrelitteraturens essensielle mindreverd.

Uten et slikt dogmatisk utgangspunkt, kan forskjellen mellom 1900-tallets høylitteratur og genrelitteraturen regnes i sistnevntes favør: Mens «formelen» for den epifanisk orienterte korttekstdikteren er usynlig–, og dermed selvfølgeliggjort som en del av den modernistiske litteraturdiskursen (jfr Fowler 2002), vil den gode kriminalforfatter være seg bevisst at bruken

av «formler» er én av mange typer av litterære virkemidler som står til forfatterens rådighet. Han eller hun vil dermed være istand til å spille på dem og de forventningene de inngir hos leseren, for å skape undertekster og tolkningsmuligheter. Slik kan en genremester som Dashiell Hammett også utnytte «den epifaniske korttekstens» formel, og snu den vante konklusjonen på hodet for å få frem et poeng – og Kjell Ola Dahl kan spille Hammetts tricks opp mot leserforventningene nok en gang, to generasjoner senere (se kapitlene «Dashiell Hammett» og «Kjell Ola Dahl»).

### » Eldre enn Poe

SELV OM JEG ikke vil bestride at Edgar Allan Poes novelle fra 1841, «The Murders of the Rue Morgue» (Poe 2007a) i praksis ble en prototyp for mange senere kriminalfortellinger, forutsetter den ofte fremsatte påstanden om at Poe etablerte formelen for detektivfortellingen at man ignorerer en viktig, historiske forutsetning: Poe skrev innenfor en kontekst der formell originalitet fortsatt ble oppfattet som en svakhet, snarere enn som en styrke, og hentet naturligvis både former og motiver fra litterære tradisjoner både han og leserne kjente. Det er naturligvis heller ikke slik at all senere kriminallitteratur er skrevet i imitasjon av Poe.

De fleste vil se at ødipus-myten i sin klassisk-dramatiske form (Sofokles) er et grunnlag for detektivfortellingen (se kapittelet «Ross Macdonald»), og den aristoteliske dramaturgien sentral for fortellerteknikken (jfr Kværnstrøm 2000; dessuten kapitlet «Dashiell Hammett»). Den rasjonelle observatør og tenker opptrer som mysterieløser i litteraturen før Dupin (f.eks. hos Voltaire; emulert av Eco 1988 [1980]), og er heller ikke enerådende som protagonisr i kriminallitteraturen. Det siste elementet i «Poes formel» – som snarere er to: den naive jeg-fortelleren uten makt over hendelsene som skildres, og den enkle følgesvenn som kontrast til den briljante helten – er heller ikke hverken Poes oppfinnelse eller fast ingrediens i senere kriminalfortellinger.

Poes innflytelse er størst innenfor det man kan kalle den klassiske detektivtradisjonen, som tidvis er blitt dyrket som den idéelle, eller eneste verdige form for kriminallitteratur – men som rent faktisk bare utgjør en mindre del av en mangfoldig og stadig skiftende tradisjon, og sjelden eller aldri forekommer i den «rene» formen kritikerne ofte synes å diskutere.

Forestillinger om «formelen» konstrueres av teoretikerne på grunnlag av reduksjonistisk lesning av et ofte begrenset utvalg av reelle krimtekster, men med desto større iver etter detaljert systematikk. Impulser hentes fra de mange regelsettene som ble satt opp av forfattere



og forfattermiljøer (som Chesterton og Ronald Knox i den britiske *Detection Club*, eller amerikaneren S.S. Van Dine, alias kunstkritikeren Willard Huntington Wright, 1888–1939; se «Gullalderens' detektivfortelling») – uten hensyn til at reglene i realiteten ofte var ment som advarsler mot ukritisk gjenbruk av originale grep eller som argumentasjon mot konkurrerende «skoler», og at forfatterne innenfor den tradisjonen der reglene ble fremsatt nærmest konkurrerte om å tøy, kommentere og bryte reglene. Av og til hentes kategoriene fra politisk betingede forventninger om «trivillitteraturens» ideologiske basis (jfr Cawelti 1995). Resultatet blir en ren abstraksjon; en fiksert og fiktiv mal for kriminallitteraturen, som siden projiseres på konkrete verker, uavhengig av disses reelle innhold og oppbygning. Bak det hele ligger formalistisk og strukturalistisk litteraturteori, som for lengst er utdatert i andre deler av litteraturkritikken (jfr Currie 1998, Williams 2005).

### » Folkloristiske innspill

EN NÆRMERE DISKUSJON av prosessene rundt etablering av strukturalistiske forklaringsmodeller – ved at enkelte, antatt «typiske» fenomener blir fremhevet, mens andre, antatt «utypiske» blir ignorert – kan finnes hos Barbara Czarniawska (2004).<sup>13</sup> Samfunnsviteren Czarniawskas dekonstruksjon av denne typen teori tar utgangspunkt i filosofen, lingvisten og litteraturkritikeren Vladimir Propps (1895–1970) analyse av folkeeventyr, publisert i 1928. Propps arbeider ble videreført av Greimas og andre, og fikk stor betydning for strukturalistisk litteraturforskning (Williams 2005). I folkloristikken danner kategorisering etter strukturalistiske metoder ennå basis for behandlingen av eventyr. Imidlertid har man innenfor dette fagfeltet maktet å konfrontere slike generaliserende abstraksjoner med den kulturelle virkelighetens mangfold på en helt annen måte enn i litteraturkritikken.

Det begynte allerede på 1930-tallet, da den amerikanske lingvisten og Homer-forskeren Milman Parry (1902–35) og hans assistent, senere professor i litteraturvitenskap, Albert Lord (1912–91), begynte å studere levende epos-tradisjoner på Balkan. Lords arbeider ble imidlertid ikke utgitt før i 1960, og Perrys etterlatte skrifter (som av enkelte regnes som et første skritt i retning av en «postmodernistisk» litteraturforståelse) i 1971. I mellomtiden hadde folkloristen Linda Dégh (1920–) gjort omfattende studier av levende fortellertradisjoner blant ungarsktalende minoriteter i Mellom-Europa (Dégh 1989). Begge prosjektene var basert på lydopptak; hos Dégh er det også en kraftig vektlegging av fremføringskontekst.

Mens man tidligere hadde betraktet muntlig tradisjon som en mer eller mindre korrekt

gjengivelse av fiksert materiale, pekte disse studiene i en annen retning: Fortelling og «kveding» var ikke passiv overlevering, men improvisasjon. «Formlene» var ikke støtte for hukommelsen, men grunnlag for nyskaping. Dégh (1989) beskriver konkrete situasjoner der ulike fortellere kappes om å gi den «riktigste», i betydningen best formede versjonen av det som i utgangspunktet oppfattes som det samme eventyret – med svært ulike resultater fra gang til gang; også hos samme forteller. Hun viser også hvordan underlaget for fortellingen hentes fra en rekke ulike kildetyper, inkludert trykt litteratur. At personlige erfaringer også preget de beste fortellernes historier, var kjent allerede fra 1800-tallet. Datidens syn på tradisjonen som statisk, og på traderingen som degenerasjon, gjorde imidlertid at mange samlere la mindre vekt på fortellingen som sådan: var temaet kjent, nøyde man seg gjerne med å notere stikkord. Ofte kunne sogar den fantasiløse referenten bli foretrukket fremfor den skapende fortelleren.

Jeg ser her paralleller til litteraturvitenskapens syn på genrelitteraturen. Etter mitt syn må folkloristikkens nyansering av formelbegrepet også få konsekvenser, både for tilnærmingen til den førmodernistiske litteraturen, og til moderne genrelitteratur. Formalistiske og strukturalistiske forestillinger om genre som statisk og repeterende, holder ikke, konfrontert med den praktiske erkjennelsen av at også velkjente grunnelementer kan være del av en dynamisk og mangetydig skaperprosess.

## Leser og forfatter

DA ROLAND BARTHES I 1968 proklamerte «forfatterens død» (Barthes 2004), stilte han seg laglig til for Foucaults (2000) hugg: Barthes' strukturalistiske tanker var gammelt nytt, og knapt noe bidrag til forståelsen av forfatterbegrepet. For Foucault er spørsmålet om forfatterens symbolske liv eller død uvesentlig; det som opptar ham er de sosiale, kulturelle og historiske betingelsene forfatterbegrepet forstås innenfor.<sup>14</sup> Slike tenkemåter – som jeg ovenfor kaller en sosial epistemologi – vil også være mitt utgangspunkt når jeg nærmer meg lese teorien.

Det Hans H. Skei (2003) kaller «den moderne lese teorien» er – slik den for eksempel fremstår i antologien med den talende tittelen *The Reader in the Text* (Suleiman & Crosman 1980) – et slagfelt der strukturalistiske forestillinger om teksters iboende mening møter utopier om mer eller mindre subjektive lesninger. En samlende kraft er motstanden mot E.D. Hirsch, som – i opposisjon til sentrale dogmer i modernistisk litteraturteori – hevdet forfatterintensjon som en teksts eneste gyldige mening (Crosman 1980, Suleiman 1980). Forestillingen om et sosialt og kulturelt grunnlag for tolkning finnes i denne antologien bare som besvergelse; først

og fremst hos Culler (1980). Stanley Fish (1980), som i ettertid fremstår som den mest radikale av lese-teoretikerne, deltar ikke i antologien – men møtes i boken med kritikk for manglende teoretisk grunnlag (Culler 1980; en kritikk som gjentas av Gumbrecht 2001).

### » Tolkingsfellesskap og diskurs

KJENNER MAN FOUCAULTS diskursbegrep, faller imidlertid Fish' tanker på plass i et teoretisk rammeverk. Fish' «tolkningsfellesskap» ligner til forveksling foucaultske diskurser, redusert til å omfatte rent språklige uttrykk i spesifikke kontekster. At Fish (1980) ikke selv vedkjenner seg gjelden til Foucault, er like påfallende som at hans kritikere ikke ser den.<sup>15</sup> Fish lanserte begrepet «tolkningsfellesskap» i en tidsskriftartikkel året etter at *Surveiller et punir* kom ut, og han arbeidet i et miljø der oppmerksomheten rundt «kontinental teori» var stor. At den typen tenkning Fish synes å bygge på var godt forberedt før Foucaults gjennombrudd, både i filosofien og i skjønnlitteraturen (Borges 2000a, 2000b), må imidlertid ikke glemmes.

I stedet for å påkalle et teoretisk grunnlag, viser Fish (1980) praktiske eksempler på hvordan «tolkningsfellesskap» fungerer. Han demonstrerer hvordan det som kan virke som en selvfølgelig mening ikke lenger er selvfølgelig om man tenker seg en annen kontekst enn den man først antar. Et av eksemplene henter han fra Hirsch. En utmerket demonstrasjon av diskurstenkning – men knapt et argument mot landsmannen, dersom dennes utgangspunkt er forfatterintensjonen og ikke en essensialistisk språkforståelse.

En reell svakhet ved Fish' (1980) fremstilling, er mangelen på den historiske dimensjonen som er så viktig hos Foucault: Fish' tolkningsfellesskap synes å forutsette samtidighet – eller hviler på en ureflektert aksept av modernismens forestillinger om universalitet. Når jeg likevel holder på Fish, er det fordi han evner å overskride de begrensningene som ligger i det individualpsykologiske rammeverket samtidig kolleger lot seg binde opp av. Der Crosman (1980) forstår at en tolkning løsrevet fra litteraturvitenskapelige diskurser vil bli oppfattet som irrelevant, men ikke synes å reflektere over dette, presterer den psykoanalytisk orienterte Holland (1980) – i sin agitasjon for en tilsynelatende uinnskrenket subjektivitet – helt å overse muligheten for slike tolkninger.

### » Forfatteren lever

ET ANNET ASPEKT 1970-tallets lese-teoretikere – oppslukt som de er av «the Duel of Dr. Hirsch»<sup>16</sup> – vegrer seg mot å behandle, er forfatterens rolle. I en rent strukturalistisk kontekst

(her bl.a. representert ved Iser 1980 [også 1974] og Todorov 1980) er forfatteren uinteressant fordi tekstens mening antas å finnes i språklige strukturer – en oppfatning det er vanskelig å forsvare teoretisk etter poststrukturalismen, uten å ty til dogmatikk (jfr Currie 1998), og som reduseres til rent sofisteri, konfrontert med praktiske eksempler som dem Fish (1980) viser til. Culler (1980) og Crosman (1980) avfeier imidlertid spørsmålet på pragmatisk grunnlag: Forfatterens intensjon er bare rent unntaksvis kjent, og også der den er kjent, potensielt uklar. Culler (1980) forsvaret dessuten den ensidige vekten på leseren med at forfatteren også er leser, og at skriving kan ses som «critical reading» (1980:50). Dette er et perspektiv som kan ligne poststrukturalismens. Men om forfatterens rolle kan synes problematisk også i et poststrukturalistisk perspektiv, bør den snarere betraktes som *problematisert*. Poststrukturalistisk innflytelse på narratologien, med vekt på leseren som medskaper og «konstruktør» (eller «dekonstruktør») av mening (Currie 1998), er også viktig for min forståelse av leseteorien (selv om jeg stiller meg kritisk til den forsøksvis poststrukturalistiske Barthes).

Hos den frafalne Hirsch-disippelen Fish (Suleiman 1980) er det ingenting som utelukker forfatteren fra tolkningsfellesskapet. Dette gir hans tilnærming et fortrinn i møtet med genrelitteraturen, der den dyktige forfatteren – i opposisjon til mange av idealene innenfor modernismen – klart signaliserer intensjoner ved aktivt å styre, utfordre og manipulere leseren ved hjelp av formelle grep og intertekstuelle referanser forfatter og leser forutsettes å dele kjennskapet til (jfr Borges 2000b og Calinescu 2003). Å lese en kriminalfortelling etter nykritikkens retningslinjer (som fortsatt ligger under det meste av akademisk litteraturkritikk; også innenfor retninger som synes influert av poststrukturalismen; jfr Currie 1998) er feilslått. Et stykke genrelitteratur er aldri «autonomt», men henter mening fra en klart tilkjennegitt kontekst. Bevisstheten om dette tvinger forfatter og leser til å reflektere over de diskursene som styrer tolkningen.

## Tekst og intertekstualitet

OM MAN BETRAKTER LITTERATUREN som et spill mellom forfatter og leser, intensjon og tolkning, betyr ikke det at man nedtoner *tekstens* betydning. Teksten er, nødvendigvis, utgangspunktet for lesningen. Men som Fowler (2002:1) påpeker, er litteraturvitenskapens egentlige *materia* ikke teksten som objekt, men nettopp *lesninger* av teksten. En sosial epistemologi tilsier at modernismens tekstbegrep ikke lenger er tilstrekkelig – enten man tar utgangspunkt i nykritikkens «autonome verk» og forestiller seg tekst som en isolert forekomst

av skrift på papir, eller velger den «platoniske» forestillingen om teksten som en ideal sum av alle tilgjengelige forekomster av det aktuelle verket (Haugen 1990:135).

Som antydnet ovenfor, forutsetter poststrukturalismen – og i fortsettelsen av denne, «postmodernismen» – et tekstbegrep som (om enn på en ganske annen måte enn det «platoniske») peker ut over den materielle forekomsten av skrift. Ironisk nok har et slikt tekstbegrep innenfor litteraturvitenskapen størst tyngde i de delene av faget som setter fokus på litteraturens materielle sider; introdusert som det ble av bibliografen D.F. McKenzie på midten av 1980-tallet (McKenzie 1999). McKenzie ser «tekst» som et nettverk av meningsbærende elementer som omfatter langt mer enn «det rene ord», både i og utenfor objektet som, materielt sett, utgjør det aktuelle verket. McKenzies begrep «tekstens sosiologi» kan virke avskrekkende innenfor et fag der mye energi er brukt på å markere avstand til samfunnsvitenskapene – men innholdet i begrepet ligger kanskje ikke altfor fjernt fra tekstforståelsen som kan utledes av litteraturviteren Barthes i hans korte poststrukturalistiske periode. McKenzie (1999) viste imidlertid også stor interesse for konkrete, ikke-lingvistiske (eller ikke-alfanumeriske) språkuttrykk, som maoriernes billedfortellinger.

Gerard Genettes samtidige forsøk på å redde det «rene» tekstbegrepet ved å introdusere begrepet «paratekst» (Genette 1997), tar ikke høyde for de historiske og kulturelle variasjonene poststrukturalistiske tilnærmingsmåter synliggjør. Og selv om man skulle godta den implisitte universaliseringen av samtidige, franske publiseringskontekster, har teorien i alle fall to avgjørende svakheter: At Genette ikke skiller mellom meningsbærende og ikke-meningsbærende (teknisk eller markedsføringsrelatert) «paratekst», og at han, i sin overveldende katalog over «paratekstuelle» kategorier og underkategorier, helt har oversett illustrasjonen.

I mitt eget tekstbegrep vil jeg – med støtte i McKenzie (1999) – inkludere alle *meningsbærende* elementer innenfor et verk, inkludert «paratekst» som titler, epigrafer og bevisst valgte typografiske virkemidler – foruten, naturligvis, de av Genette (1997) glemte illustrasjonene. Det siste er spesielt relevant i vurdering av kriminallitteratur, der illustrasjoner, tabeller, skisser og faksimiler har vært et virkemiddel siden 1800-tallet.

Men ikke minst vil jeg legge stor vekt på den meningsskapende kraften i referanser og allusjoner: Kort sagt, *intertekstualitet*.

## » Et nettverk av referanser

BEGREPET «INTERTEKSTUALITET» knyttes gjerne til Kristevas oversettelse av Bakhtin, eller hennes kobling av Bakhtin og Saussure (Allen 2006). Her skal jeg ikke dvele ved begrepets idéhistorie eller språkfilosofiske implikasjoner, men konsentrere meg om en pragmatisk tilnærming i lys av McKenzie (1999) og en sosial epistemologi.

Et referansepunkt kan være «postmodernistisk» bruk av begrepet i ikke-litterære sammenhenger, slik det skisseres av Allen (2006:174ff).<sup>17</sup> Her blir «intertekstualitet» en positiv motsats til konvensjonelle, negative begreper som «imitasjon» og «lån». I dette ligger at intertekstualitet oppfattes som et kunstnerisk virkemiddel: Sitater, allusjoner, karakterer (se nedenfor), plott og stilgrep hentes fra tidligere verker, ikke av av mangel på kreativitet eller som uttrykk for konformisme, men med den klare hensikt å tilføre verket mening utover den som kan uttrykkes og forstås gjennom snevert semantiske kategorier. Jeg ser slik aktiv, bevisst, og ikke sjelden ironisk/parodisk, bruk av intertekstualitet som et typisk trekk ved kriminallitteraturen. Jeg ser dessuten en klar parallell til det førmodernistiske begrepet *emulering* (se undertittelen «Historisk perspektiv på litteraturkritikken»).

## Metafiksjon

ET SENTRALT BEGREP i min tilnærming til 1900-tallets kriminallitteratur, er *metafiksjon*. Selv om jeg i det følgende støtter meg på Hans H. Skeis studie av «moderne metafiksjonsdikting» (Skei 2003 [1995]), må jeg begynne med en grunnleggende innvending mot studien: Skei (2003) tar, som tilfellet er i så mange litteraturvitenskapelige diskusjoner av «postmodernisme», utgangspunkt i forrige epokes forståelsesrammer.<sup>18</sup> Slik vil det nødvendigvis være med alle nye kunstformer. Men ettersom den litterære «postmodernismen» har eksistert i snart et halvt århundre,<sup>19</sup> og den «postmodernistiske» teorien har utviklet seg over en drøy mannsalder, burde det idag (og sannsynligvis allerede i 1995, da Skei publiserte sin studie) være mulig å møte denne litteraturen på samtidige premisser – selv om det teoretiske grunnlaget for dette, uheldigvis, for en stor del må finnes utenfor den rene litteraturvitenskapen. Jeg ser det som feilslått å forsøke å forstå en «postmoderne» litteratur på bakgrunn av et begrep som «underliggjøring»; konstruert av de tidlige modernistene primært som argument for å avvise eldre epokers litterære former – deriblant former den «postmoderne» metafiksjonen bygger på.

Skal metafiksjon kunne leses på «sine egne» premisser, kreves det at vi forkaster alle idealer om en mimetisk litteratur, og aksepterer det sosialkonstruksjonistiske grunnlaget som Skei

(2003:38) antyder med referanse til sosiologene Berger og Luckman – men som jeg selv finner støtte for innenfor humaniora med basis i den samtidige Foucault. I et slikt perspektiv vil litteraturen alltid referere til «seg selv»; også om den foregir å gjengi en (sosial eller metafysisk) «virkelighet». Vel og merke med det forbehold, at heller ikke «litteratur» eksisterer i «seg selv», men er del av større, sosiale og kulturelle samspill. «Metafiksjonslitteratur» kan da defineres som litteratur som (i motsetning til det meste av 1900-tallslitteraturen) tar konsekvensen av en slik innsikt, og fremstår som bevisst selvkommenterende.

### » Krim som metafiksjon

JEG SLUTTER MEG til Linda Hutcheons påstand om at metafiksjonen ikke er et «postmoderne» fenomen, men en gjennomgående del av romantradisjonen (Hutcheon 1991; jfr Skei 2003:47, 51). Waugh's forsøk på å isolere typiske trekk ved den «postmoderne metafiksjonen» (referert av Skei 2003:32) er i utgangspunktet feilslått, all den stund disse trekkene synes fremtredende gjennom hele romangenrens historie (jfr f.eks. Bakhtin 2003). Men nettopp derfor blir Waugh's liste likevel interessant i denne oppgavens perspektiv: De fleste av punktene kan brukes til å understreke en tradisjonslinje fra førmodernistiske romaner (og den britiske satiretradisjonen, se kapittelet «Dorothy L. Sayers») til «postmoderne metafiksjon» – via 1900-tallets kriminalgenre.

Jeg vil (ikke uten et snev av ironi) begynne med Waugh's punkt «oversystematiserte eller arbitrære strukturgrep» (Skei 2003:32): Dette er så å si en modernistisk (og i det perspektivet fiendtlig) definisjon av genre – enten det dreier seg om eldre litteratur eller 1900-tallets krim. «Avhumanisering av karakteren, parodisk dobling, utrolige og karakteriserende egennavn» (2003:32) er trekk kriminalfortellingen utvilsomt fører videre fra den førmodernistiske romanen og satiren – spesielt om man i «avhumanisering» legger den manglende vekt på moderne individualpsykologi som kjennetegner genrens stock characters (se kapitlene «Agatha Christie» og «Dashiell Hammett»). «Absurde lister eller kataloger over ting/fenomener» (2003:32) er vanskeligere å påvise i eldre litteratur, men danner ofte et grunnlag for oppklaringen av mysteriet i krimnalfortellingen (og blir dermed ikke «absurde» innenfor fiksjonsrammen),<sup>20</sup> og hos mange kriminalforfattere avbrytes fortellingen regelmessig av «kritisk diskusjon av historien midt i historien» (2003:32) – riktignok mer eller mindre eksplisitt, og med mer eller mindre tydelig «påtrengende, synlig inngripende forteller» og «eksplisitt dramatisering av leseren» (2003:32). Disse trekkene, som ellers er lett gjenkjennelige både fra *Don Quijote*



og fra 1700-tallsromanen, er i kriminallitteraturen kanskje tydeligst hos John Dickson Carr (se kapittelet med samme navn) og enkelte andre britiske «gullalder»-forfattere, men er heller ikke ukjent i andre subgenrer. Flere kriminalforfattere benytter seg av «en struktur som minner om kinesisk eske-prinsippet» (2003:32), ved at vitneutsagn, rapporter, brev og lignende gjengis innenfor en overordnet fortellerstruktur (noe som igjen minner om 1700-tallsromanen), eller ved at tilsynelatende forklaringer erstattes av nye. En moderne krimpioner som Chesterton (se kapittelet «G.K. Chesterton») benytter seg hyppig av «selvrefleksjon gjennom billedbruken (metaforer for speil, labyrinter, spill o.l.)» (2003:32); trekk som føres videre av så ulike Chesterton-beundrere som Sayers, Borges (både som kriminalforfatter og ellers i forfatterskapet) og Carr. Det kan diskuteres om bruken av figurer, tabeller, faksimiler og så videre kvalifiserer som «påfallende typografiske eksperimenter» (2003:32) – selv om enkelte forfattere utvilsomt benytter slikt med implisitt referanse til Sterne (1997 [1759–67]). Eller om selve genrespillet – bortsett fra hos «postmoderne» forfattere som Dahl (se kapittelet «Kjell Ola Dahl») – representerer en bevisst «undergraving av stabile konvensjoner i fiksjonen» (Skei 2003:32). Men det er udiskutabelt at kriminalforfattere gjennomgående benytter seg av «parodi på andre tekster» og «ekstrem bruk av intertekstualitet» (2003:32. Se min presentasjon og drøfting av enkeltforfattere og verker nedenfor).

Flere forfattere poengterer at metafiksjonen opphever skillet mellom kritikk og fiksjon (Skei 2003; Dipple 1988, Currie 1995). Dersom man innser at trekkene Waugh beskriver (Skei 2003:32) forekommer i romaner fra renessansen til idag (Hutcheon 1991), gir det imidlertid liten mening å snakke om – slik mange modernistiske kritikere yndet å gjøre – metafiksjonen som «anti-roman». Metafiksjonen er (som allerede Bakhtin [2003] påpeker) et grunnlag for store deler av romantradisjonen; ikke et opprør mot den. Kriminallitteraturen er en del av denne tradisjonen (jfr Marcus 2003).

## Genre som tradisjon og diskurs

GENREFORSKEREN ALASTAIR FOWLER fremsatte i 1982 (Fowler 2002) tre grunnleggende påstander: For det første, at genre ikke først og fremst er et spørsmål om form, men om mening (2002:22). For det andre, at samtidens litteraturkritikk (og dette synes å gjelde idag, like mye som for et kvart århundre siden) har en tendens til å universalisere en rekke aspekter som egentlig bare er relevante for *et smalt felt* av prosalitteraturen. Og for det tredje, at det å

ignorere genrespørsmål, ofte er ensbetydende med passivt å akseptere de gjeldende litterære konvensjoner (2002:24).

Om Fowler med sin første påstand kan synes opptatt av genre som kommunikasjon, avviser han alle forsøk på å definere genre utfra strukturalistisk kommunikasjons- og informasjonsteori (jfr Suleiman 1980): slik teori tar ikke høyde for de forandringene genre gjennomgår i historisk perspektiv (Fowler 2002:23). Selv om både dette og den innledende erklæringen om at litteraturvitenskapens *materia* ikke er tekster, men kontekstuelle lesninger (2002:1), kan peke i retning av poststrukturalismen, gjør Fowler et nummer av ikke å vise til «kontinental teori», og snakker ironisk om «the Frankish rage for disorder» (2002:8). Sammen med hans uttalte beundring for Hirsch (jfr Fish, se ovenfor), og referansen til litteraturhistoriken Thibaudet (1874–1936), kan dette minne oss på at de historisk og retorisk orienterte retningene i litteraturvitenskapen har flere og eldre røtter enn poststrukturalisme og 1900-talls marxisme. Jeg finner det likevel mest fruktbart å lese Fowler i lys av Foucault.

I et slikt perspektiv vil jeg definere genre, hverken som et system av formelle kjennetegn eller (selv om slike tilnærmingsmåter kan knyttes til poststrukturalistiske forståelser, like gjerne som til strukturalisme) som et sett av ulikheter som skiller genreverkene fra andre typer litteratur (jfr f.eks. Lohafer & Clarey 1989). Jeg ser i stedet genre som en litterær tradisjon som gir forfatteren tilgang til et reservoir av virkemidler, og leserne et sett av diskurser for tolkning. Selv om jeg på ingen måte slutter meg til Lejeunes (1989) formaliserende genredefinisjoner, setter jeg pris på hans karakteristikk av genre som en «pakt» mellom forfatter og leser. Det dreier seg ikke om passiv aksept av konvensjoner som automatisk reduserer lesningen til «avkobling» (jfr Brekstad 1996): Genrekonseptet gir forfatter og leser et erkjent utgangspunkt for en reflektert tilnærming til de litterære virkemidlene. I de rette hender kan den erkjente genrelitteraturen utnytte et bredere spekter av meningsbærende elementer enn litteratur som utelukkende anerkjenner «rent språklige» (i betydningen semantiske og tradisjonelt stilistiske), eller i høyden språk- og handlingsrelaterte uttrykk (jfr Langeland 2007; Borges 1999a).

### » **Pragmatiske tilnærminger**

EN DEFINISJON AV genre som tradisjon og diskurs gir stor frihet til pragmatiske tilnærminger. Fra et litteraturvitenskapelig synspunkt blir det mindre interessant å dele kriminallitteraturen i klare subgenre (f.eks. Todorov 1995). Selv om det utvilsomt finnes ulike tradisjoner (se de følgende kapitler), kan variasjonene innenfor disse være større enn ulikhetene mellom to gitte

verk fra ulike tradisjoner, og de fleste verker vil inneholde elementer fra flere tradisjoner (se kapittelet «Thrilleren»). Anser man at genre skapes underveis gjennom litterær praksis, er det også lettere å trekke linjene bakover og utover, til litteratur som etter formelle, eller sogar «relative» kriterier (jfr Lohafer & Clarey 1989) ikke kan regnes til genren, men utvilsomt har hatt betydning for utviklingen av den.

*Kong Oidipus* «er» naturligvis ikke et «kriminaldrama», all den stund et slikt begrep ikke eksisterte for 400-tallets athenere. Men det kan ikke stikkes under en stol at Sofokles' drama har hatt avgjørende innflytelse på moderne kriminallitteratur, både når det gjelder tematikk (klarest uttalt hos litteraturviteren Kenneth Millar, se kapittelet «Ross Macdonald») og form (jfr Kværnstrøm 2000, og kapittelet «Dashiell Hammett»). At *Forbrytelse og straff* – såvel som Poes noveller utenfor den rene detektivfortellingen – har påvirket mange moderne thrillerforfattere, er like åpenbart. Om et slikt «utvidet krimbegrep» skulle støte an mot puristiske forestillinger, bør man merke seg at også de verkene som konkurrerer om betegnelsen «verdens første kriminalfortelling» nødvendigvis ble skapt utenfor en etablert genre. Kategorisk avfeieing av slike perspektiver (f.eks. Fløgstad 1981) kan karakteriseres, ikke bare som essensialistisk, men som historieløst, autoritært og dermed fordummende.

På den annen side kan det være nyttig å holde på visse formelle genredefinisijoner i praktisk forlagsarbeid og dagskritikk. I en gitt, historisk situasjon vil brudd på formelle konvensjoner bli oppfattet som en svakhet. Selv slike avvik isolert sett kan oppfattes som vellykkede, er det bare om de danner skole, og dermed blir en del av genretradisjonen, at de vil bli positivt vurdert av senere lesere.

Man må imidlertid være klar over at brudd på genrekonvensjoner også kan innebære at forfatteren gir avkall på noen av de meningsbærende funksjonene som tilbys nettopp gjennom det beviste spillet med leserforventninger. Et genrebrudd som bare leder leseren over i en ureflektert aksept av epokens selvfølgeliggjorte tolkningsdiskurser, vil redusere den litterære kvaliteten – dersom man regner flertydighet som et mål på slik kvalitet.

# Noen genrehistoriske linjer

DENNE OPPGAVEN DREIER SEG hovedsaklig om de siste hundre års kriminallitteratur, med vekt på de mest profilerte forfatterne innenfor 1900-tallets etablerte subgenre. Jeg skal derfor ikke bruke mye plass på 1800-tallets kriminalfortellinger. Av hensyn til de historiske perspektivene jeg legger til grunn for mitt litteratursyn, må jeg likevel vie litt oppmerksomhet til noen av de tidligste eksemplene på litteratur som oppfyller vår tids forventninger til kriminal- eller detektivfortellinger.

Det er liten tvil om at Edgar Allan Poes «The Murders in the Rue Morgue», 1841 (Poe 2007a) har hatt avgjørende betydning for senere kriminallitteratur. Poes eksentriske detektivfigur, «amatørfilosofen» C. Auguste Dupin, så vel som fortellerteknikken med jeg-fortelleren som hverken forstår betydningen av hendelser og fakta, eller den geniale detektivens metoder, er blitt kopiert, kommentert, emulert og parodiert av utallige senere forfattere – med Arthur Conan Doyle som den tidligst betydningsfulle. Som det vil fremgå av de foregående kapitlene, ser jeg imidlertid Poes betydning, mindre i det formelle, enn i den rollen fortellingene fikk som referanse for de forfatterne som institusjonaliserte kriminalgenren fra slutten av 1800-tallet av.

## » Sosiale aspekter

I ET SLIKT PERSPEKTIV er det interessant å se at nordmannen Mauritz Christoffer Hansen, allerede før Poe, synes å etablere andre av genrens senere særtrekk. Det mest kjente og kommenterte tilfellet er den lille romanen *Mordet paa Maskinbygger Roølfsen*, utgitt som føljetong et års tid før Poes novelle (Hansen 1990 [1839–40]). Her møter vi en etterforskende «politimann»: assessor, byfogd og politimester på Kongsberg, Johannes Barth. Der Poes Dupin er en genial intellektuell, romantisk svermer og (riktignok innenfor sin tids borgerskap) sosial outsider, er Hansens Barth en solid representant for myndighetene. Tross sine høye idealer – eller i full overensstemmelse med dem (Løken 1999)? – lar han en overordnet embedsmann slippe unna med en serie kriminelle dekkoperasjoner som var ment å skjule forbindelser til et antatt drap, mulige seksuelle overgrep, og et selvmord forårsaket av disse handlingene. Allerede på Carl Johans tid møter vi altså både kriminalromanen som samfunnskritikk, politimannen som hovedperson, og den tvetydige helten. Handlingen er lagt til 1700-tallet for å unngå politiske ubehageligheter for forfatteren, og Barth benytter seg, i opplysningstidens ånd, av

en teknisk ekspert: Byens apoteker bistår med å fremkalle skrift som er etset bort fra et brev – og med å skjule skriften igjen. Dessuten har Barth, i skarp motsetning til Dupin og mange (men ikke alle!) av hans etterfølgere, personlige interesser i saken: Mor og hustru til de hovedmistenkte er assessorens ungdomskjæreste, og både dette og forholdet til fortellingens egentlige skurk, *Oberberghauptmanden*, belyser Barths ambisjoner og sosiale usikkerhet. Alt dette er motiver som dukket opp igjen i 1900-tallets krim.

Det kan også nevnes at Hansen, her og annetsteds, beskriver tidens flerkulturelle miljøer gjennom bruk av ulike språk og språkblandinger. Slik flerspråklighet (jfr Bakhtin 2003) gjenfinner vi også i moderne krim; ikke minst i den britiske «akademiske» tradisjonen (se de følgende kapitlene). Dette skyldes nok de britiske «gullalder»-forfatternes videreføring av nettopp 17- og 1800-tallets litterære tradisjoner; med andre ord at de og Hansen øser av samme kilde.

## » Fortelling og erkjennelse

OM MASKINBYGGER ROOLFSEN har fått størst oppmerksomhet, er en av Hansens eldre fortellinger, «Novellen» (Hansen 1987 [1827]) minst like interessant fra et genrehistorisk synspunkt. Leser man fortellingen som en tradisjonell kriminalhistorie slik vi kjenner dem idag, ser vi en «lenestolsdetektiv» som løser et gammelt mysterium på grunnlag av andrehånds opplysninger. Forfatterens uttrykte idé er imidlertid å vise hvordan dikteren kan ordne en, nær sagt hvilken som helst, hendelse til en litterær fortelling. En «postmodernistisk» leser kan koble dette til forståelser av hvordan språk og fortelling former vårt virkelighetsbilde. Tanken melder seg, at også moderne detektivfortellinger ikke nødvendigvis handler om å finne sannheten, men om å ordne en uforståelig hendelse i forhold til gjenkjennelige og akseptable mønstre. Dashiell Hammett åpnet for en slik tolkning (Hammett 1982 etc.; jfr Marcus 1992); britiske «gullalderforfattere» flørtet med den. Hos en nålevende forfatter som Kjell Ola Dahl (1996) kan den bli en hovedsak – slik det også var for ironikeren Jorge Luis Borges:

I «Døden og passeren» («La Muerte y La Brújula», 1944) beskriver Borges (2000b) et spill mellom etterforskeren – den geniale detektiven Erik Lönnrot<sup>1</sup> – og forbryteren – den like geniale Red «Dandy» Scarlach – der sistnevntes kunnskap om førstnevntes forventninger leder detektiven gjennom en serie av manipulasjoner til en død for skurkens hånd (jfr Calinescu 2003). Borges' fortelling er, helt ned på detaljplanet, tydelig påvirket av Chesterton (se neste kapittel). Synet på litteraturen som et «spill» mellom forfatter og leser gjennomsyrrer også

fortellingene til Chesterton-beundrerne som Dorothy L. Sayers og (om enn på et mindre subtilt plan) John Dickson Carr, og Carr-beundrerens Bernhard Borge (André Bjerke).

Om «The Murders in the Rue Morgue» setter mye av tonen for senere krim, er det grunn til også å rette oppmerksomheten mot den siste av Poes tre fortellinger om C. Auguste Dupin: «The Purloined Letter» (Poe 2007b [1844]). Denne novellen er gjennomanalysert i andre sammenhenger (jfr Holland 1980) – her vil jeg nøye meg med å peke på det underliggende temaet: Hvordan betrakterens forventninger styrer oppfatningen av fenomener og hendelser – bare den som evner å se forbi det selvfølgelige, kan oppnå innsikt. Det er mulig å se dette som et hovedtema også i moderne kriminallitteratur (og ikke bare som et tema hos individuelle forfattere, jfr Thompson 2007) – like mye som den stadig fremhevede jakten på sannhet og gjenopprettelse av et sosialt status quo. Om den «høylitterære» Borges (1987 [1944]) var den som klarest uttrykte dette, har han selskap av flere «rene» kriminalforfatterne.

### » Større tradisjoner

I «JUTULSKOPPEN», 1836 (Hansen 1976) oppklares en mysterium i rettssalen. Også her kan Mauritz Hansen sies å foregripe en subgenre som ble populær på 1900-tallet, spesielt gjennom advokaten Erle Stanley Gardners fortellinger om kollegaen Perry Mason (introdusert 1934). Hansen var neppe kjent av de forfatterne som senere tok opp lignende motiver. Spørsmålet blir da om man, på tradisjonelt vis, vil se ham som en som «foregrep» senere problemstillinger eller var den første til å behandle universelle genremotiver – eller om vi ikke må innrømme at vår tolkning av eldre litteratur først og fremst bygger på våre egne erfaringer og referanser, inkludert litteraturhistorien som ligger mellom oss og det aktuelle verket.

Den moderne kriminallitteraturen har røtter i flere ulike tradisjoner – foruten *kriminal-Geschichte* og den romantiske skrekkfortellingen, er det vanlig å nevne både enkle fortellinger fra *penny dreadfuls* og litterært mer avanserte *sensation novels* (Wilkie Collins, og til en viss grad Charles Dickens), den franske «mysterie»-tradisjonen, foruten andre former for *romances* og eventyrromaner. Selv vil jeg også peke på den britiske satiren, som spesielt preger den moderne «akademiske» krimtradisjonen (se kapittelet «Dorothy L. Sayers»).

Ulike lesninger av tidlige kriminalforfattere som Poe og Hansen, men også av «høylitterære» leverandører av tematikk og «formler», som Sofokles og Dostojevskij, vil uansett påvirke senere kriminalforfattere og bidra til forming og omforming av den tradisjonen som utgjør krimgenren. I jakten på genrens opphav, er det viktig å huske at hverken Hansen eller Poe

var absolutte nyskapere; begge hentet motiver og virkemidler fra større litterære tradisjoner, som også ble ført videre av tallrike andre forfattere, i og utenfor en stadig klarere definert kriminalgenre.



# «Gullalderens» detektivfortelling

MED «GULLALDEREN» MENER JEG her den britiske kriminallitteraturen i første halvdel av 1900-tallet. Det er flere grunner til at jeg velger å bruke denne betegnelsen. Én er naturligvis at den er etablert (Symons 1995). Men det er nærliggende å si at kriminallitteraturen hadde sin største blomstring – vurdert etter forholdet mellom kvantitet og kvalitet – nettopp i Storbritannia, i perioden mellom verdenskrigene. Sir Arthur Conan Doyle var fortsatt aktiv gjennom det meste av 1920-tallet. Edgar Wallace masseproduserte sine hårreisende røverhistorier – ispedd en og annen fortelling av litterær interesse. Ulike serier og magasiner, med fortellinger av varierende type og litterær gehalt, florerte (jfr. Nordberg 2000). Men først og fremst dukket det opp nye forfattere som hadde et svært bevisst forhold til det å skrive nettopp kriminallitteratur. I tillegg til et par generasjoners kriminal- og detektivfortellinger, bygde disse forfatterne på 17- og 1800-tallets romantradisjoner, og ikke minst på den litterære satiren britene hadde dyrket i et par hundre år. På dette grunnlaget ble kriminallitteraturen i 1920- og 30-tallets Storbritannia utviklet til metalitteratur; en selvkommenterende genre med potensiale til å utfordre lesernes virkelighetsbilde og litteratursyn.

Om den jevne leser (for detektivromanens del, typisk medlemmer av den dannede middelklassen) fattet dette, er tvilsomt. Hvorvidt forfatterne, som arbeidet under presset av det litterære *establishments* massive elitisme, fattet det, er uklart. En forfatter som Dorothy L. Sayers dyrket eldre litteratur og holdt en ironisk distanse til samtidslitteraturen (som hun av og til parodierer), men ga samtidig inntrykk av å ta sine kriminalfortellinger mindre alvorlig – til tross for deltagelsen i det institusjonaliserte krimmiljøet rundt *Detection Club*. For den amerikanskfødte, men anglofile John Dickson Carr var det å skrive krim imidlertid en munter krig mot alt «høylitterært» alvor.

De ulike regelsettene som ble satt opp for «den klassiske detektivfortellingen», har uansett forvirret både samtidige og senere kritikere. Slike regler (se kapittelet «Form og 'formel'», og nedenfor) har ført til forestillinger om at epokens kriminalfortellinger var rene formøvelser, ofte stereotype og forutsigbare. Ser man nærmere på reglene, aner man fort nyanser. For Chesterton var det om å gjøre å forsvare kriminalnovellen mot den stadig mer populære romanen (Skei 1995); for andre å advare mot ureflektert gjenbruk av originale grep, eller å

markere intellektuell avstand fra de populære serieforfatterne. Leser man de faktiske verkene fra epoken, uten fordommene så mange kritikere har trukket med seg, ser man at «gullalder»-forfatterne intok en lite dogmatisk holdning til regelverket.

For Conan Doyle og de andre av det sene 1800-tallets krimforfattere, hadde krimlitteraturen både underholdende og moralsk hensikt – slik den dannede allmennheten hadde sett på prosafortellingen i alminnelighet inntil da. Sherlock Holmes kan virkelig forstås som den inkarnerte fornuft, som redder samfunnet fra kaos; dr. Watsons beundring er ikke ironisk og (dermed) ureflektert. Doyle og Holmes kan uten større problemer betraktes som det etablertes forsvarere på alle plan.<sup>1</sup> Så ikke med deres viktigste etterfølgere i det nye århundret.

## G.K. Chesterton

OM MELLOMKRIGSTIDEN KAN SES som den virkelige storhetstiden, må to førkrigseksempler fremheves: Essayisten Gilbert Keith Chesterton (1874–1936) og journalisten Edmund Clerihew Bentley (1875–1956). G.K. Chestertons første fortellinger om den katolske pateren Brown ble trykket i 1910, og den første samlingen i bokform kom ut i 1911 (Chesterton 1989) – tre år etter forfatterens filosofiske spenningsroman *The Man Who Was Thursday* (Chesterton 2004 [1908]). E.C. Bentleys roman *Trent's Last Case* ble utgitt i 1913 (Bentley 2001).

Chestertons innflytelse på moderne krim, spesielt gjennom Dorothy L. Sayers og John Dickson Carr (Chesterton-beundrerer Borges faller litt utenom her), kan neppe overvurderes. Han kan ses som den første store representanten for kriminalfortellingen som metafiksjon.<sup>2</sup> Samtidig fører han imidlertid videre den eldre tradisjonen, der prosafortellingen først og fremst er en *moralsk* genre. Den erkekonervative og katolsk-orienterte Chesterton (han konverterte først i 1922) bruker åpenlyst kriminalfortellingen til å fremme – eller fordømme – visse typer holdninger og handlinger. Han forfekter ofte de mest hårreisende fordommer: «That negro who has just swaggered out is one of the most dangerous men on earth, for he has the brains of a European, with the instincts of a cannibal», sier *father* Brown i «The God of the Gongs» (Chesterton 2004:280 [1914]). I «The Man in the Passage» (Chesterton 1989:207–220) fungerer imidlertid forestillingen om en manns antatt afrikanske avstamning som en fordom som leder anklagernes mistanke i feil retning.

Novellene er imidlertid både velkonstruerte og elegant fortalt, med innslag av burlesk komikk, og en blanding av realisme og eventyrpreg som fascinerer leseren, også idag. I kontrast til moralismen finnes det en sterk vilje til å problematisere det antatt selvfølgelige.

Leseren oppfordres til å se ting fra uvante vinkler. Den unnselige *father* Brown, hvis hjerne fungerer som «a rabbit-warren of wild thoughts that jumped to quickly for him to catch them» (Chesteron 1989:214), er mer opptatt av «[a]ll those things that 'aren't evidence'» (1989:300), enn av harde facts. Han har evnen, både til å fatte den egentlige sammenhengen der andre feiltolker på grunnlag av tilvendte tankemønstre, og – ikke minst – til å se at alle tegn kan tydes på mange ulike måter. I «The Man in the Passage», 1914 (Chesteron 1989:207–220) er Brown den eneste som gjenkjenner sitt eget speilbilde i et mørkt smug – to andre hedersmenn ser morderen de forventer å se, i speilet. Speil-motivet har både her og i andre fortellinger en viktig, meningsbærende funksjon (jfr kapittelet «Metafiksjon»). Fortellingen inneholder også munter kritikk av rettsvesenets konvensjoner for objektiv vitneførsel: Brown gis ikke anledning til å si rett ut at han vet at mannen han så var hans eget speilbilde, men må beskrive synet – noe som bare forvirrer retten.

Fader Brown godtar aldri forestillingen om at en teori som forklarer alle kjennsgjerninger, nødvendigvis må representere sannheten. «There's a disadvantage in a stick pointing straight,» sier han i «The Mistake of the Machine», 1914 (Chesteron 1989:221): «Why, the other end of the stick always points the opposite way.» I «The Honour of Israel Gow», 1911 (1989:77–89) kan den lille presten på stående fot se 3–4 logiske sammenhenger mellom en rekke tilsynelatende absurde funn – uten et øyeblikk å tro at noen av forslagene er reelle forklaringer. Løsningen finner han først når den sosiale konteksten tas med i betraktning.

## E.C. Bentley

KRITIKK AV DEN HOLMESIANSCHE rasjonalismen er også et sentralt tema hos E.C. Bentley. Hans protagonist, Philip Trent, er billedkunstner og frilansjournalist; en bohemisk anlagt gentlemansdetektiv, med «deduktive» evner modellert etter Sherlock Holmes. Men hans deduksjoner viser seg å være rivende gale. Selv om teorien forklarer alle kjennsgjerninger, er løsningen faktisk feil, og detektiven er ikke i stand til å innse realitetene før gjerningsmannen selv forteller ham hva som skjedde. Trents gentlemansidealer forhindrer ham til alt hell i å peke ut den han tror er skyldig: Underveis forelsker han seg i en av de impliserte, og nekter å kompromittere henne. Konfrontert med fiaskoen, sverger han å aldri mer befatte seg med en kriminalsak – et løfte som ikke hindret Bentley i å gjenoppvekke Trent, i en serie mer konvensjonelle detektivhistorier (én roman og en novellesamling), et par tiår senere.

Sjarmerende vitnesbyrd om alder og pionerstatus i den første romanen, er det at betydningen av fingeravtrykk, såvel som funksjonen til en automobils bakspeil, må forklares for leseren.

Bentley bidro også til utviklingen av radiohørespillet, og etterfulgte i 1936 Chesterton som president i *Detection Club*.

## Agatha Christie

CHESTERTON BRUKER BÅDE vidd og komikk for å formidle sin moral, og *Trent's Last Case*, som i mange sammenhenger trekkes frem som en av tidenens beste kriminalromaner, er en åpenbar parodi, både på genren og på de mange ufeilbarlige detektiver som fulgte i Sherlock Holmes' fotspor. Parodi-preget er også sterkt hos den tidlige Agatha Christie (1890–1976).

Hun var født Agatha Mary Clarissa Miller, som datter av en rik amerikaner og en britisk kvinne med adelige aner. Ekteskap – 1914–28 med flyoffiseren Archibald Christie, og fra 1930 med den 14 år yngre arkeologen Max Mallowan – førte henne til de eksotiske stedene hun ofte henlegger fortellingene sine til; familiebakgrunn og sosiale ambisjoner kan forklare valg av miljø og persongalleri i den «typiske» Christie-fortellingen.<sup>3</sup>

Når den belgiske flyktningen, pensjonert politietterforsker Hercule Poirot, dukker opp i selskap med den sårede, unge offiseren Arthur Hastings i *The Mysterious Affaire of Styles*, 1920 (Christie 2001), er det et tilsiktet komisk vrengebilde av Holmes og Watson vi aner. Neste gang vi møter dem, i *Murder on the Links*, 1923 (Christie 1974), er dette aspektet avgjørende for plottet.

Det er også et humoristisk, intertekstuell og metalitterært poeng at Poirot er belgier, og følgelig ikke enda en fransk mesterdetektiv: Det britiske markedet var oversvømt av geniale, franske detektiver i imitasjon av Poe og Gaborieau (1832–73). Av direkte forbilder for Hercule Poirot kan nevnes Marie Belloc Lowndes' *Hercule Popeau* og Frank Howel Evans' *Monsieur Poirot* – og, ikke minst, A.E.W. Masons *Inspector Hanaud* (1910). Chestertons mildt parodiske *Flambeau* (fader Browns motstander og senere drabant) har neppe påvirket Christie i nevneverdig grad – men det felles fornavnet Hercule markerer Poirot som den atletiske kjempen Flambeaus komiske motsats. Det må imidlertid også nevnes at den første Poirot-romanen er skrevet under Verdenskrigen (1916), og at valget av detektivens nasjonalitet gjenspeiler britiske, nasjonale sympatier: Den tyske invasjonen av Belgia var Storbritannias formelle begrunnelse for å erklære krig.

## » Intertekstuell dialog

MEN FØRST OG fremst er Poirot altså skapt i intertekstuell dialog med Sherlock Holmes. Poirot-skikkelsen poengterer en moderne distanse til visse sider ved den victorianske Holmes: For eksempel er Poirot (slik han utvikles innenfor rammen av en *stock character*) åpenlyst narsissistisk og tvangsnevrotisk.<sup>4</sup> Ellers er den lille, trinne mannen nærmest demonstrativt Holmes' motstykke, ikke bare hva gjelder utseende: Det er ikke de fysiske kjensgjerningene som danner grunnlaget for Poirots oppklaringer; det er psykologien – tilnærmet ikke-eksisterende hos den gammelpositivistiske Doyle. Når Holmes avslører et forbrytersk ektepar på grunnlag av sønnens oppførsel, forklares dette som ren genetikk (Doyle 1981:316–332 [1892]), og medisineren Doyle betrakter åpenbart frenologien som en eksakt vitenskap. Men også den 40 år yngre Christie er solid forankret i en diskurs der individets muligheter determineres ved arv, men varieres gjennom hormonbalansen (en type tenkning lord Peter Wimsey [se nedenfor] avfeier med et ekko av Tristram Shandy: «There's nothing you can't prove if your outlook is only sufficiently limited» [Sayers 1970a:64]). Påstandene om psykologisk motivasjon for forbrytelser virker hos Christie ofte overfladiske.

Likevel kan man til en viss grad si at Poirot imiterer fader Brown: Forstå forbryterens motiv, og du vil finne den skyldige. Dette er et motiv vi også finner, både i Christies fortellinger om den victorianske peppermøen Jane Marple, og i den ellers lite subtile Edgar Wallaces noveller om Mr. J.G. Reeder (jfr. Wallace 2004 [1925]). Herr Reeder er en tilsynelatende fantasiløs, eldre statsfunksjonær, som oppklarer forbrytelser ved å identifisere seg med forbryteren. Mens fader Browns kjennskap til menneskepsyken skriver seg fra virksomheten som misjonær, slumprest og skriftefar, er det uklart hvor Reeder tar sin innsikt fra. Kanskje har han, i likhet med Christies miss Marple, observert sine medmennesker på betryggende avstand gjennom et langt og uforløst liv. Detektivens navn gir sikkert mye av forklaringen: «Love is a very beautiful experience,» sier mr. Reeder i «The Poetical Policeman»: «I have frequently read about it» (Wallace 2004, 1977:249).

Christies Poirot-figur distanserer seg forøvrig ikke bare fra Holmes, men også fra en nyere britisk krimtradisjon, hvis fremste samtidige eksponent var R. Austin Freeman, med sine fortellinger om John Thorndyke. Dr. Thorndyke var den første av kriminallitteraturens *forensic scientists* – lansert allerede i 1907; nærmest i forkant av den faktiske utviklingen innenfor kriminalteknikken (Freeman 2004 [1907]). I den andre Poirot-romanen, *The Murder on the*

*Links*, 1923 (Christie 1974) får den aldrende detektiven konkurranse av en ung og moderne, fransk politimann, som finkjemmer åstedet etter tekniske spor. Poirot triumferer ved å finne et spor som er så stort at politimannen overser det. Men ironien er dobbel: Episoden er en dramatisering av Dupins beskrivelse av den historisk-legendariske politimannen Vidoq (Poe 2007a). Christie spiller på Doyles forsøk på å distansere Sherlock Holmes fra Dupin (Doyle 1981:24ff), og lar Poirot ta sistnevntes parti i striden.

Men romanen inneholder også en *hommage* til Holmes, i form av en variant av «the curious incident of the dog in the night-time» (Doyle 1981:347) – en type abstrakte «spor» (eller snarere: mangel på spor der spor burde forventes) som Poirots fysisk orienterte rival nødvendigvis må overse, men som Holmes, tross sine positivistiske idealer, la stor vekt på. Grepet gjentas forøvrig, med direkte referanse til Holmes, i «Murder in the Mews», 1932 (Christie 1971a). Det er verdt i merke seg at nettopp denne typen spor i mellomtiden var blitt fordømt som detektivfortellingen uverdig av regelmakeren S.S. Van Dine (se nedenfor).

## » Christies nettverk

AGATHA CHRISTIES 1920-TALLSROMANER om Hercule Poirot står, som Bentley og Chesterton, fjernt fra forestillingen om kriminallitteraturen som en mer eller mindre bevisstløs reproduksjon av velkjente «formler». «Formelbruken» kan ses som et både humørfyllt og bevisst spill med leserens forventninger. Dette spillet kommenteres ofte underveis, selv om Christie har et stykke igjen til den jevngamle Dorothy L. Sayers' jonglering med litterære allusjoner på alle nivåer, eller den yngre John Dickson Carrs åpenlyse metakommentarer.

«Formlene» er selvfølgelig tilstede; de er bare ikke ureflektert imitasjon, men bevisst bruk av litterære virkemidler hentet fra erkjent en genret radisjon. Når Christie skildrer Poirots første bedrifter gjennom en naiv jeg-forteller, er det ikke blind imitasjon av Poe og Doyle – fortellerteknikken kommenteres fortløpende eksplisitt og implisitt. Der både Poes forteller og Watson var lojalt beundrende, er Hastings i barnslig opposisjon, men også et hjelpeløst offer for Poirots milde manipulasjoner. I gjennombruddsromanen, *The Murder of Roger Ackroyd*, 1926 (Christie 2002), erstattes Hastings sogar av en langt fra naiv forteller: morderen selv. Forholdet mellom detektiv og forteller får dermed et preg av maktkamp.<sup>5</sup>

Mens Poirot opptrer med bravur, er Christies andre hovedfigur, *Miss Marple*, langt mer grå. Mange av de egenskapene som tillegges henne, for eksempel at hun ser begivenhetene fra et distinkt kvinneperspektiv, ulikt de mannlige politietterforskernes, må nok i stor grad henføres

til senere tiders rasjonaliseringer – ikke minst aksentuert gjennom TV-dramatiseringer. I mine øyne er miss Marple best når hun opptrer på sitt mest «stereotype», som inkarnasjonen av en victoriansk *spinster*, med den distanserte observasjonen av livet i landsbyen som sin eneste referanseramme, og det å trekke paralleller til mennesker i bekjentskapskretsen og dagligdagse situasjoner som metode – en type tenkning som snarere tilhører landsbylivet enn kvinneverdenen.

I likhet med en annen av sine samtidige, amerikaneren Dashiell Hammett (se kapittelet av samme navn), hentet Christie ikke bare «formler» – eller, i en mer positiv terminologi: plott og motiver – fra kriminallitteraturen, men fra mange typer underholdningslitteratur. *The Man in the Brown Suit*, 1924 (Christie 1986) er dels modellert over tidens populære eventyr- eller spenningsromaner; dels over den romantiske «dameromanen», med diskret vekt på de sado-masochistiske motivene vi finner i slike fortellinger helt fra 1700-tallet av.<sup>6</sup> Sine romantiske fortellinger ga forfatteren ellers ut under pseudonymet Mary Westmacott.

Denne og andre Christie-fortellinger uten de kjente hovedpersonene, knyttes til «Christie-universet» gjennom bipersoner som ellers også opptrer i selskap med Poirot eller miss Marple. Etterhvert etableres forbindelser mellom alle Christies detektivfigurer – som J. Parker Pyne, ekteparet Thomas og Prudence Beresford («Tommy & Tuppence») og *detective superintendent* Battle – via bifigurer som ekteparene Dane Calthrop og Despard, og gjennomgangsfigurer som den pedantiske sekretæren miss Lemon, den eksentriske kriminalforfatterinnen Ariadne Oliver, etterretningsoffiseren oberst Race (introdusert allerede i *The Man in the Brown Suit*). I *Cards on the Table*, 1936 (Christie 2005) samles sogar Poirot, Race, Battle og Oliver – som representanter for ulike tilnærmingsmåter til kriminalmysteriet – til en felles etterforskning.<sup>7</sup>

I tillegg må nevnes den obskure mr. Sattertwaith; hovedperson i novellene om Harley Quin, og biperson hos Poirot. I forhold til Poirot er mr. Sattertwaith den evige gjest i selskapslivet; han vet alt om alle uten selv å gjøre seg bemerket (Christie 1971b [1936]). Paret Sattertwaith og Quin opptrer i 13 noveller; 12 av dem samlet i boken *The Mysterious Mr. Quin*, 1930 (Christie 2003a). Sattertwaith er dypt deprimert over sin egen ubetydelighet, men den mystiske Harley Quin dukker gjentatte ganger opp i kritiske situasjoner, og gir Sattertwaith mulighet til å utføre en oppgave som gir livet mening i hans øyne. Den siste oppgaven mr. Sattertwaith får, er imidlertid å dø.

Også flere av fortellingene om Parker Pyne (Christie 2003b [1934]) er, om de ikke hører til Christies beste, interessante fra et metalitterært perspektiv. I den første halvparten av samlingen opptrer Parker Pyne ikke som detektiv, men driver et slags «event-byrå» som gir



livsmot og –mening tilbake til ulykkelige mennesker. Eventyrene de vikles inn i, konstrueres av Ariadne Oliver utfra overbevisningen om at det er de mest opplagte og velkjente plottene som har det største potensialet til å endre menneskers liv. Det sporadiske samspillet mellom Poirot, Oliver og den (også i fortellingene) fiktive detektiven Sven Hjerson er ellers Christies mest uttalte bidrag til de metalitterære krimtradisjonene.

### » Litterære kvaliteter?

CHRISTIES HISTORIER KAN kritiseres for mangel på tradisjonelle, litterære kvaliteter. Personene mangler for eksempel individuell psykologi utover det minimum som kreves for å godtgjøre deres motiver (jfr Strøm 2001). Men heller enn «personer» bør Christies romanfigurer ses som *karakterer* av lignende type som i klassisk drama (jfr Skei 2003). De skal ikke forstås som realistiske menneskeskildringer, men som representanter for en genretypisk rolle. Om man insisterer på å utlede en «realistisk» psykologi av slike personskildringer, må karakterene ses som uttrykk for ulike aspekter ved menneskenaturen; de representerer ikke alene et «helt menneske», men kaster lys over hverandre. Typisk kan man se en hovedperson i skjæringspunktet mellom helt (som da ikke er hovedpersonen) og skurk; karakterer kan opptre i par som representerer alternative utviklinger eller ulike aspekter av personligheten (2003:32). Bruken av slike komplementære karakterset er også vanlige i filmdramatikken (jfr Breum 2001). Selv om bruken av karakterer, eller «flate» personer snarere enn «runde», kan assosieres med det klassiske dramaet og ses som et førmodernistisk trekk ved kriminallitteraturen, kan forståelsen av dem med fordel kobles til nyere teori. I et «postmodernistisk» perspektiv blir kriminallitteraturens personer ikke lenger «psykologisk urealistiske»; de kan leses som bilder på ulike subjektposisjoner (se kapittelet «Det desentraliserte selvet», ovenfor).

Fra et genrelitterært perspektiv kan Christies tidlige romaner ses som langt mer interessante enn forfatterens senere forsøk på være original, eller på å oppfylle moderne, skjønnlitterære konvensjoner. Christie beskriver imidlertid, i sin selvbiografi, denne tidlige fasen i en litt nedlatende tone, og hun ironiserer senere over den gjennom Ariadne Olivers strev med sine plott og karakterer (Strøm 2001).

En samtidig, britisk forfatter lyktes imidlertid langt på vei med å kombinere høy genrebevissthet og konvensjonell «litteraritet»: Dorothy L. Sayers.

## Dorothy L. Sayers

SOM CHRISTIE BRUKTE Dorothy Leigh Sayers (1893–1957) sine personlige erfaringer som underlag for mye av det hun skrev. Sayers var akademisk utdannet prestedatter, og hadde høye ambisjoner. Dypt religiøs og høykirkelig orientert knyttet hun seg til det kulturkonervative miljøet i Oxford. Ettersom kvinners muligheter innenfor academia fortsatt var begrenset, tjente hun til livets opphold, først som tekstforfatter i et reklamebyrå; senere som fulltids kriminalforfatter. Med krimsuksessen som økonomisk grunnlag kunne hun vie de siste 15–20-årene av sitt liv til det hun selv anså som verdigere oppgaver: teologi, filologi og klassikeroversettelser, essayistikk og dramatikk – arbeider som knapt er like interessante for ettertiden.

Så vel den smarte og vittige miss Meteyard i *Murder Must Advertise*, 1933 (Sayers 1970b), som gjennomgangsfiguren i flere bøker, kriminalforfatterinnen Harriet Vane, kan ses som selvportretter. Tross sine konservative og religiøse holdninger, brøt Sayers privat med samfunnets moralnormer, og lot sine romanpersoner gjøre det samme. Forholdet som leder til drapstiltalen mot Vane i *Strong Poison*, 1931 (Sayers 1995) er basert på en episode i forfatterens eget liv, der resultatet ikke ble drap, men et barn utenfor ekteskap.<sup>8</sup>

Fra begynnelsen av var Sayers' intensjoner (i motsetning til forbildet Chestertons) trolig bare å skrive lett underholdning. I en ironisk kommentar til sin egen situasjon som ugift mor, lar hun helten være stenrik. Lord Peter Death Bredon Wimsey (*Death* uttales med lang *i*-lyd), yngre bror av hertugen av Denver, er gentlemansdetektiven i n'te potens; en intellektuell aristokrat med humanistisk utdanning fra Oxford og store kunnskaper om litteratur, bibliografi og musikk, som blir amatørretterforsker for å unnslippe de psykiske traumene fra Verdenskrigen.

Krigens ettervirkninger er et tema Sayers senere tar opp på ulike måter; tydeligst i *The Unpleasantness at the Bellona Club*, 1928 (Sayers 1963), der en gammel general blir funnet død på tiårsdagen for fredsslutningen, og hans sønnesønner – begge offiserer og på ulike måter traumatisert av krigen – blir sentrum for etterforskningen.

Men også kvinners stilling i et samfunn ribbet for menn, opptar Sayers i tiden før innføringen av stemmerett for kvinner (Sayers 1972 [1927]). Noen feminist er hun imidlertid knapt: Kritikken mot samtidens feminsime er harsk, og den grunnleggende konservatismen gjør det problematisk å assosiere henne med etterkrigstidens «nyfeminisme».

Sayers styrke på området «kjønn» ligger ikke minst i evnen til å skildre menn på en

innsiktsfull måte – ingen selvfølge hos en kvinnelig forfatter. Foruten *The Unpleasantness at the Bellona Club* (Sayers 1963), kan passasjer i *Five Red Herrings*, 1931 (Sayers 1974a) fremheves.

### » **Geni eller kollektiv?**

ALLEREDE FRA DEBUTEN av konstruerer Sayers «mysterier» av samme slag som Christies og Chestertons: en gåtefull forbrytelse som bare genialt detektivarbeid kan oppklare. Noe av en spesialitet for Sayers er det, at dødsårsak og –tidspunkt er mystifisert. I noen tilfeller dreier det seg ikke engang om drap, men om ulykker eller naturlige dødsfall som manipuleres for å gi fordeler eller avlede mistanke fra andre forhold. I *Unnatural Death*, 1927 (Sayers 1972) er utgangspunktet en diffus mordmistanke mot en navngitt person, uten at drap er fastslått eller motivet kjent.

Wimsey er imidlertid ikke et individualistisk geni av samme type som Holmes eller Poirot. Han er i de fleste tilfeller avhengig av tett samspill med andre; oftest med Scotland Yard-mannen Charles Parker (som gifter seg med hans søster, på tross av klasseskillet); etter hvert også med forfatterinnens alter ego, Harriet Vane (som han til slutt gifter seg med). Praktisk hjelp får han av tjeneren Mervyn Bunter; en dyktig fotograf og en kløpper til å skygge – og allvitende på en rekke områder. Paret Wimsey/Bunter er skapt etter mønster av P.G. Wodehouses Wooster og Jeeves – likheten påpekes flere steder i fortellingene. Wimsey har imidlertid også lånt ytre trekk fra Oxford-originalen, lyrikeren og filologen Roy Ridley.

Andre, mer situasjonsbestemte hjelpere er Wimsey-familiens sakfører, den lunt victorianske mr. Murbles, forsvarsadvokaten sir Impey Biggs, den begavede peppermøen (Alexandra) Katherine Climpson, og journalisten Salcombe «Sally» Hardy. Rettspatologen sir James Lubbock bidrar i bakgrunnen med sin fagkunnskap. Lord Peters mor, *the Dowager Dutches of Denver*, Honoria Lucasta, og ungdomsvennen, *the honourable* Frederick «Freddy» Arbuthnot, spiller også en rolle i flere fortellinger – men tar knapt aktivt del i etterforskningen.<sup>9</sup> Familiens sosiale posisjon, og spesielt morens vennskap med sjefen for Scotland Yard, sir Andrew McKenzie, åpner imidlertid dører.

Både lord Peters søster, lady Mary (en selvstendig kvinne med sosialistiske sympatier) og broren Gerald, hertugen av Denver (en tørrpinn av en adelsmann med en fullstendig uspiselig gemalinne, men en sønn som slekter på farmor og onkel), er dypt involvert i det mystiske dødsfallet i *Clouds of Witness*, 1926 (Sayers 2003); Gerald sogar som tiltalt for drap (slik Harriet Vane er det i *Strong Poison*, 1931 [Sayers 1995]).

Hos Sayers finnes ingen Watson/Hastings-figur, og bare innledningsvis en innskrenket politimann *à la* Doyle's Lestrade eller Christies Japp. Om lord Peter kan ses som en idealisert figur, er den overlegenheten han måtte ha vis à vis sine medarbeidere mer av en gradsforskjell (til dels bestemt av sosial status) – her mangler den genidyrkelsen vi finner i Sherlock Holmes-figuren eller, parodiert, i Hercule Poirot og Dickson Carrs detektiver. Wimsey har imidlertid ett trekk felles med Poirot: Som denne tillegges han flere tradisjonelt «feminine» trekk. Et slikt er, om vi skal tro fortellerstemmen, at han ikke sukrer kaffen...

Det «feminiserte» mannsidealet kan naturligvis kobles både til kristen etikk, og til en feminisme som på Sayers' tid både var sterkt preget av denne – og ofte uttalt mannsfiendtlig (jfr Hellesund 2003). Sayers holder imidlertid feminismen på armlengdes avstand, og Wimsey-skikkelsen bryter radikalt med dette i hovedsak asketiske idealet, gjennom sin uttalte sensualitet og sterkt antydende seksualitet. Tolkningene av Wimsey-figuren har likevel stort sett vært positive, tross tallrike forsøk på å lese «politisk ukorrekte» holdninger inn i andre sider ved Sayers' fortellinger.

## » En akademisk krimtradisjon

PRIVATPERSONEN DOROTHY L. SAYERS' politiske og religiøse holdninger tatt i betraktning, er det overraskende at Wimsey-fortellingene er så lite moraliserende og, i forhold til samtidig litteratur (også innenfor det akademiske miljøet hun assosierte seg med), fattig på fordommer. Om den allvitende fortelleren kan være ironisk kommenterende, er synsvinkel og sympati alltid lagt til den til enhver tid mest nærværende av personene i fortellingen, og meninger som fremsettes må antas å representere, eller i alle fall deles av, denne.

Med sin troskap mot genren og ærefrykt for eldre litteraturtradisjoner kan Sayers vanskelig kalles en modernistisk forfatter. Men hun er åpenbart godt orientert om samtidens litterære moter. Kunnskapen om disse benytter hun slik hun også benytter sin kunnskap om klassikere og kriminallitteratur: Til parodier og metakommentarer. *Stream of consciousness*-teknikken både parodieres og utnyttes, når lord Peter assosierer fritt på grunnlag av en tanke eller et litterært fragment (ofte til irritasjon for den jordnære Parker), eller når hans mor uvegerlig sporer av i et villnis av digresjoner nær sagt hver gang hun åpner munnen. At det tilsynelatende fjolleriet inneholder skarpe observasjoner og fruktbare assosiasjoner, er selvsagt.<sup>10</sup>

Som kriminalforfatter plasserer Sayers seg inn i en spesiell subgenre av den britiske detektivfortellingen, som kan kalles den «akademiske». Denne tradisjonen har naturligvis røtter

tilbake til Poe og hans filosof-detektiv Dupin, og har overlevd inn på 2000-tallet, gjennom veteranforfattere som P.D. James og Colin Dexter, og yngre kolleger som kunsthistorikeren Iain Pears (1955–).

Sayers' fortellinger myldrer av allusjoner til kulturhistoriske emner, såvel som til både «høy» og «lav» litteratur: Den handelsreisende Montague Egg, hovedperson i flere av Sayers' noveller, finner alltid en passende kommentar til situasjonen i *The Salesman's Handbook* (Sayers 2003c).

Sayers' referanser er som regel dobbeltbunnede. Når et eksemplar av det amerikanske «pulp»-magasinet *Black Mask* (se kapittelet «Dashiell Hammett») assosieres både med «de lavere samfunnsklassers» dårlige smak og med rasistiske stereotypier i *Unnatural Death*, 1927 (Sayers 1972), er det en del av bildet at denne koblingen er et virkemiddel i en svært usympatisk (men også personlig tragisk) forbryters manipulasjoner. Beskrivelsen av viserguttenes Wallace-lesning i *Murder Must Advertise*, 1933 (Sayers 1970b) gir en mistanke om at Sayers har all forståelse for gleden ved slik lektyre. Som en ironisk hyllest til Doyle, kan hun gi et helt kapittel form etter innledningen til et Holmes-eventyr (Sayers 1972:170–80). Litt mer kritisk synes hun å være til de underliggende *Ruritania*-motivene (se kapittelet «Dashiell Hammett») i *Have His Carcase*, 1932 (Sayers 1974b). Men i denne og andre romaner har også bruken av høylitterære epigrafer en ironisk snert, der senere forfattere lett gir inntrykk av at slikt er forlorne forsøk på å «opphøye» krimfortellingen til det de oppfatter som «egentlig» litteratur.

Bare sjelden er Sayers' fortellinger eksplisitt genrekommenterende – som når lord Peter og kriminalbetjent Parker avhører en mindre intelligent medisinerstudent, demonstrativt på tvers av krimkunstens regler, i den første Wimsey-romanen, *Whose Body?*, 1923 (Sayers 1970a), eller i *Have His Carcase* (Sayers 1974b), der kriminalforfatterinnens arbeid med en ny føljetong inngår i handlingen (se nedenfor). Metaaspektene kommer oftere implisitt til syne gjennom den ironiske grunntonen og det bevisste intertekstuelle spillet.

## » Utforsking av genreformer

LIKEVEL MÅ DET sies, at Sayers' forsøk på å inkludere spektakulære populærlitterære motiver i fortellingene av og får et forsert preg. *Clouds of Witness*, 1926 (Sayers 2003) – tittelen er et bibelsitat («Brevet til hebreerne», 12.1), men også en direkte referanse til Chesterton (1989:212) og hans speilmetaforer – vinner lite på lord Peters dramatiske atlanterhavsflyvning (året før Lindberghs ferd). *Murder Must Advertise*, 1933 (Sayers 1970b), som ellers presenterer et både realistisk og fornøydlig reklamebyrå-miljø, sporer nesten av i et «dameroman»-aktig sidemotiv

der lord Peter opptrer som karnevalskledd sjarmør i et dekadent overklassemiljø. Dette motivet representerer også et av Sayers' sjeldne glipp inn i den banale moralismen – noe man naturligvis kan velge å betrakte som nok et eksempel på høyt utviklet genrebevissthet: Om moralisme lett blir en skjemmende avsporing i en kriminalroman, kan det sies å være en etablert del av repertoaret i den tradisjonelle «dameromanen».

Sayers' noveller kan ses som en mer uhøytidelig utforskning av ulike sider av samtidens populærlitteratur. I samlingen *Lord Peter Views the Body*, 1928 (Sayers 2003a) møter vi blant annet Wimsey som *undercover agent* i kamp mot organisert kriminalitet og spionasje. Novellenes titler henspiller på eldre krimtradisjon, mens stil og fortellermåte varierer med tema – og (formodentlig) med forventet lesergruppe. Den formmessig mest ordinære av novellene er til gjengjeld et eksempel på problematikken jeg berørte i omtalen av Mauritz Hansen: Wimseys oppklaring har preg av fortelling, og motsies av politiets mer prosaiske løsning. At fortellingen også spiller direkte på Chesterton (1989:304–15), er en annen sak (Sayers 2003a:264–300).

Klare genrerreferanser er også bruken av figurer og grafiske elementer (se kapittelet «Tekst og intertekstualitet»). Eksempelene spenner fra kart og arkitekttegninger til kryssorddiagrammer. Også her kommer Sayers ironi til syne. I ettertid er det lett å se Sayers' forfatterskap som en humørfylt *tour de force* gjennom den britiske detektivlitteraturens katalog av plott-varianter, og dermed som et intertekstuell spill med både krimgenren og britisk litterær tradisjon generelt.

## » Metafiksjon, komikk og realisme

DET ER VANSKELIG å fremheve én eller to av Sayers' romaner. *Have His Carcase*, 1932 (Sayers 1974b) er utvilsomt hennes tydeligste forsøk på behandle kriminalfortellingen som metafiksjon. Forbrytelsen blir oppdaget etter at Harriet Vane har falt i søvn over *Tristram Shandy*, og det «virkelige» drapet hun konfronteres med diskuteres løpende opp mot den føljetongen hun sliter med å skrive. I begge tilfeller er tidsaspektet vesentlig for oppklaringen. At eventyret begynner etter at heltinnen har falt i søvn, gir assosiasjoner til *Alice's Adventures in Wonderland* – et verk som lord Peter hyppig refererer til – der tidsbegrepet også spiller en viss rolle, episodene tar utgangspunkt i populære forestillinger og kjente litterære passasjer, og menneskers virkelighetsoppfatning gjennomgående problematiseres. Kapitlene i er utstyrt med epigrafer hentet fra den morbide romantikeren Thomas Lovell Beddoes. Harriet og lord Peter bruker mye tid og energi på å knekke koder med basis i bøker. Til slutt viser det seg at forbrytelsen

er basert på offerets interesse for eventyrfortellinger av *Ruritania*-typen (se kapittelet «Dashiell Hammett»).

Drapet er en fiks variant av «det lukkede roms mysterium»: det har funnet sted på en stor sten i sjøkanten, som ved det antatte drapstidspunktet var under oppsyn av folkene i en forbipasserende båt. Løsningen er basert på en klassisk vri (jfr Carr 2002): drapet ble begått på et annet tidspunkt enn det antatte. Til mystifikasjonene hører at morderen har arrangert et alibi for det virkelige drapstidspunktet, og bare rent tilfeldig har et for tidspunktet etterforskerne antar og som han selv ikke kjenner til. Dette kunstferdige mordet foregår i et realistisk skildret, tidstypisk lokalmiljø, med bønder, fiskere og håndverkere, foruten sommergjester og hotellansatte, i og omkring en fiktiv badeby på den engelske vestkysten. Realismen understrekes med et bakteppe av mellomkrigstidens arbeidsledighet, gryende fascisme og kommunistfrykt. Romanen er likevel ikke blant Sayers' beste. Til tross for mustensformatet, er flere motiver dårlig utviklet, mens mindre interessante aspekter, som de tekniske detaljene rundt boken (illustrert med diagrammer), er gitt stor plass.<sup>11</sup> Den bakenforliggende konspirasjonen er – om enn langt mer jordnær enn forslagene som antydes underveis, i samtaler mellom helt og heltinne, politi og lokalbefolkning – i overkant vidløftig. Hovedpersonenes konklusjon er da også at den løsningen de har funnet, trolig er for fantastisk til å bli akseptert av rettssystemet. Igjen møter vi temaet med mysterieløsningen som narrativ.

Langt mer fokusert er *The Unpleasantness at the Bellona Club*, 1928 (Sayers 1963). Tittelen er beskrivende for det *stiff upper lip*-miljøet som behandles: En offisersklubb i London. Forbrytelsen er ikke drap, men manipulering av tidspunktet for en naturlig død, og lord Peters oppdrag er ikke å avsløre en morder, men å finne ut hvorvidt generalen døde før eller etter sin søster. Generalens sønnesønner er også medlemmer av klubben; begge er offiserer preget av Verdenskrigen; begge med behov for penger. Som i *Unnatural Death*, 1927 (Sayers 1972) er kompliserte arveforhold motivet for forbrytelsen – og nok en gang er kjønnsroller i en etterkrigstid et gjennomgangstema; denne gangen med menns situasjon som hovedfokus.

*Five Red Herrings*, 1931 (Sayers 1974a) er et eksempel på Sayers' frydefulle omgang med genreformene, og høydepunktet i hennes håndverksmessige turnering av det «rene» detektivroman-formatet. Handlingen foregår i en kunstner- og sportsfiskerkoloni i Skottland, der lord Peter ferierer. Miljøet gir Sayers mulighet til å briljere med ironisk «stereotype» motsetninger mellom engelsk og skotsk språk og lynne, ofte med stor komisk effekt – som når den skotske politimannen, på en blanding av dialekt og klosset kansellispråk, forsøker å avhøre



den engelske hovmesteren, som kjemper for å holde dialekten borte fra et påtatt dannet språk. Kunstmiljøet får også sitt; for eksempel levnes hverken sosietetsmaleren Matthew Govan eller den hyperfeminine kunsthåndverkeren Gilda Farren særlig ære.

Plottet er enkelt, men likevel en *tour de force* i kriminallitterært håndverk: Koloniens bråkmaker blir funnet død, og det blir snart klart at det ikke dreier seg om en ulykke, men om et grundig kamouflert mord. Hva som får lord Peter til å gjennomskue morderens bløff, nevnes ikke: Leseren må selv trekke konklusjonen på basis av de opplysningene som gis — og får anledning til å gjette morderens identitet på grunnlag av lord Peters observasjoner. Siden et av elementene i kamuflasjen er et uferdig maleri, er det åpenbart at morderen er en kunstner med evne til å imitere andres stil. Seks kandidater peker seg ut; alle dyktige malere og uvenner av den døde; alle er mistenkelig fraværende i etterkant av likfunnet. Lord Peter bistår det lokale politiet, og én etter én renvaskes de mistenkte. Den ene som står igjen, har tilsynelatende et uangripelig alibi – men som i den etterfølgende *Have His Carcase* er tid et relativt fenomen: En stjålet sykkel og et stempel på en togbillett setter lord Peter på sporet. Og som en spotsk gest til Van Dine, utgjør analyser av togtabeller en viktig del av oppklaringsprosessen.

## » The Nine Tailors

JOHN DICKSON CARR (1980) regnet Sayers' siste rene roman, *Gaudy Night*, 1935 (Sayers 1995a)<sup>12</sup> som hennes, og en av krimhistoriens, beste. Carr (som lekte med et lignende motiv i *The Crooked Hinge* noen år senere; se nedenfor) satte nok pris på omgælsen av et av genrens tabuer (artikulert av S.S. Van Dine i 1928; jfr Todorov 1995:210):<sup>13</sup> At den skyldige aldri må tilhøre tjenerskapet. Kanskje likte Carr også at nazistiske tendenser i alle samfunnslag henges ut. I mine øyne blir også denne romanen – som ellers når Harriet Vane skal gis plass ved siden av lord Peter – for ukonsentrert. Sayers er kjent for sin verbale tilslutning til dogmet om utelukkelse av *love interests* fra detektivfortellingen, men brøt det stadig oftere.

Sayers mestret imidlertid det store formatet uten Vane som forstyrrende element. I *The Nine Tailors*, 1934 (Sayers 2003b) følger vi befolkningen i den fiktive landsbyen Fenchurch St. Paul, i det kanalgjennomskårne myrlandskapet mellom Cambridge og Nordsjø-kysten, gjennom et helt år. Lord Peter og Bunter må tilbringe nyttårshelgen i landsbyen etter et bilhavari. Siden influensaen herjer, stepper Wimsey inn i gruppen som skal markere årsskiftet med ni timers klokkekiming. Den engelske tradisjonen med *change ringing*, der opptil 8 kirkeklokker følger hverandre i skiftende, intrikate mønstre, danner – gjennom kapiteltitler

og bruken av epigrafer hentet fra faglitteraturen – en slags struktur i fortellingen. Romanens tittel henspiller på de ni klokkeklemtene – *tellers* – som markerer en manns død.<sup>14</sup> Sykdom og dødsfall i landsbyen danner også en ramme rundt handlingen. Den lokale godseierfruen dør i influensaen; den krigsinvalid ektemannen følger henne ved påsketider. Da graven åpnes for den nye kisten, finner man et ekstra lik uten hender og ansikt, og sognepresten tilkaller lord Peter. Sammen med det lokale politiet finner Wimsey raskt en sammenheng med et 15–20 år gammelt smykketyveri. Problemet, i tillegg til offerets identitet, er at de mest åpenbare mistenkte umulig kan ha begravet liket.

Der mange andre klassiske kriminalforfattere skaper dybde ved å spille en jeg-forteller, eller en enslig hovedperson skildret i skarpt fokusert tredjepersonsfortelling, opp mot hendelser han eller hun ikke kan forstå, benytter Sayers en mer konvensjonell fortellerteknikk. I *The Nine Tailors* går hun lenger i retning av «polyfoni» (Bakhtin 2003) enn tidligere – men uten å falle i den fellen så mange senere kriminalforfattere har falt i: Å spre fokus slik at løsningen blir for opplagt og spenningen punkteres.

Det er grunnleggende feil (slik Kenney gjør det, referert i Thompson 2007; se kapittelet «Dashiell Hammett») å tro at Sayers forlater «detektivromanen» til fordel for «romaner om en detektiv». I likhet med Hammett holder hun oppmerksomheten på mysteriet, og gir leseren de samme hint som detektiven får. Slik hun, parodisk, bruker *stream of consciousness*-teknikken til å mobilisere leserens fantasi, bruker hun den «polyfone» miljø- og karakterskildringen: Underveis gis små glimt inn i perifere personers tankeliv, som problematiserer bildet av virkeligheten (jfr Thompson 2007 om Hammett) – som når den unge piken i kirketårnet ser seg selv som en engel, mens den gamle ringeren ser henne som stygg (Sayers 2003b:65ff). Likevel er hovedhensikten med den lange scenen i tårnet – og andre lignende scener og samtaler – å introdusere bevis man først senere ser betydningen av. Her finnes ikke den motsetningen mellom mimesis og litterær konstruksjon, som så mange kritikere har søkt i, og diskutert «formelitteraturen» på bakgrunn av: Også det tilsynelatende realistiske er et virkemiddel i den litterære konstruksjonen; en henvisning til, og utfordring av, leserens forståelse av virkeligheten, slik intertekstualiteten og de genrespesifikke formentene er det. Men et slikt virkemiddel er forskjellig, både fra Barthes' (2003) «virkelighetseffekt» og fra senere kriminalforfatteres «realisme», i det at skildringene har bærende funksjoner i plottet. Selv om jeg gjentatte ganger har argumentert for at kriminalfortellingen ikke bør leses med

et modernistisk utgangspunkt, vil jeg her påkalle et ideal fra modernistisk litteraturvitenskap: Detektivfortellingen må leses med sikte på en helhetlig tolkning.

*The Nine Tailors* har forøvrig et sluttpoeng som viser den religiøsiteten som snart skulle få hovedfokus i forfatterinnens liv: Lord Peter finner ingen morder; bare mer eller mindre ufrivillig skyld, forårsaket av gamle synder. Og skylden er langt på vei kollektiv – selv Peter, som handlet utfra menneskevennlighet, må ta sin del av ansvaret. Sammen med andre soner han skylden ved å redde landsbyboerne fra en flom forårsaket av menneskenes streben etter å forbedre naturen. Den skyldigste i kriminalmysteriet ofrer imidlertid livet.

## John Dickson Carr

DEN SISTE FORFATTEREN jeg vil trekke frem fra den britiske kriminallitteraturens gullalder, var amerikaner av fødsel – men, som Nils Nordberg (1993) sier, «brite av kall». Mens Sayers var kresen i sine utgivelser, var John Dickson Carr (1906–1977) en masseprodusent. Dette var en av grunnene til at han opererte under flere psevdonymer. Som Carter Dickson utga han de fleste fortellingene om sir Henry Merrivale og oberst March (sjef for Scotland Yards *Department for Queer Complaints*);<sup>15</sup> under eget navn fortellingene om dr. Gideon Fell, forsvarsadvokaten sir Patrick Butler (som er basert på en biperson hos Chesterton, og også kan opptre sammen med dr. Fell), *juge d'instruction* Henri Bencolin, den frittstående romanen *The Burning Court*, 1937 (Carr 1985), foruten noveller, hørespill med mere. I tillegg utga han historiske romaner under psevdonymet Roger Fairbairn.

Slik tilfellet er med Christie, kan ikke Carr karakteriseres som noen stor forfatter. Hans kunnskaper om, og kjærlighet til genren – og til beslektede genre – gjør imidlertid de beste romanene hans, ikke bare til glitrende underholdning, men til tankevekkende metalitteratur. Mest direkte er han i *The Hollow Man*, 1935 (amerikansk tittel: *The Three Coffins*), der dr. Gideon Fell, i sitt foredrag om *det lukkede roms mysterium*, forutsetter at han er en person i en kriminalroman (Carr 2002). Gjennomgående i det meste av Carrs forfatterskap er synet på kriminalfortellingen som et spill mellom forfatter og leser. Av og til (som i romanen med den talende tittelen *The Reader is Warned*, 1939; Dickson 1989) poengterer han «fair play» – men han spiller ellers skamløst på mulige brudd med de mange reglene ulike autoriteter forsøkte å påtvinge forfatterne. For eksempel kan han (i likhet med Sayers 1995a [1935]) gjøre «hovmesteren» til en nøkkelfigur, og slik spille på et av genrens tabuer (Carr 1989 [1938]).

Magi, det være seg som tradisjonell trolldom eller i den moderne betydningen illusjoner og

tryllekunst, spiller en vesentlig rolle i flere av fortellingene. I *The Waxworks Murder*, 1932 (Carr 1956) tar utgangspunkt i et vokskabinett. I *The Crooked Hinge*, 1938 (Carr 1989) spiller både 1600-tallets mekaniske dukker og andre tricks. *Den hule mannen* (Carr 2002) benytter speil og andre illusjonesskapende effekter for å etablere sitt alibi, mens en tryllekunstner er sentral aktør i intrigen. Både for den barnslig lekne sir Henry (med embedseksamen både i jus og medisin) og for den mer sindige kulturhistorikeren (i de første fortellingene «leksikografen») dr. Fell, er målet en logisk og rasjonell forklaring av det tilsynelatende overnaturlige. Det berømte unntaket er *The Burning Court*, 1937 (Carr 1985; på norsk *Sort messe*), der den rasjonelle forklaringen tilslutt fremstår som en illusjon som skjuler den overnaturlige sammenhengen. Her opptrer imidlertid ingen av forfatterens store detektiver.

Typisk for Carrs fortellinger er bruken av en ung, mannlig hovedperson (eventuelt et ungt par) som forfatterens representant og leserens identifikasjonsobjekt, i møtet med den geniale eksentriker detektiven fremtrer som – et grep som også benyttes av Agatha Christie, f.eks. i *The Moving Finger*, 1942 (Christie 1986), men uten Carrs bravur. Grepet muliggjør en enda høyere grad av mystifikasjon enn den som kan oppnås gjennom en naiv, men innviet forteller av typen Watson/Hastings. I tillegg åpner det, hos Carr som hos Christie, for utfordring av «forbudet» mot *love interests* i detektivfortellingen (se ovenfor). Både dr. Fell og sir Henry har i tillegg sin faste politimakker; langt fra uforstående som Lestrade eller Japp – men heller ikke detektivens likeverdige, som lord Peters *inspector* Parker. David Hadley og Humphrey Masters er høyst kompetente, om enn fantasiløse motsatser til sine spirituelle samarbeidspartnere.

Carr var en åpenlys beundrer av Chesterton. Dette er mest påtagelig i hans tidlige utgivelser, som fortellingene om den franske detektiven Bencolin – utvilsomt en slektning av Chestertons Aristide Valentin (Carr 1956). Det er imidlertid dr. Fell som har fått Chestertons karakteristiske utseende. Men der Chesterton var humoristisk i moralens tjeneste, har Carrs humor – i fortellingene om sir Henry Merrivale, snarere komikk – egenverdi. I den grad Carr målbærer en «dypere mening», må det være en konservativ kritikk av det hverdagslige, moderne samfunnet – gjerne stilt i motsetning til et romantisert 1600-tall eller (spesielt i fortellingene om HM) en eventyrlig guttebokverden. Carrs ideal er eneren som overskrider samfunnets normer – men målet for overskridelsen er ikke makt; det er lek.

John Dickson Carr fikk større betydning for norsk kriminallitteratur enn Christie og den lite oversatte Sayers: sentrale norske krimforfattere som Bernhard Borge (André Bjerke)<sup>16</sup> og Sten Ståle (Trygve Hirsch) var klart influert av Carr.

## Fiksjon og virkelighet

TROSS SPILLKONTEKSTEN OG de litterære referansene, peker Carrs sarkastiske skildringer også tydelig mot mellom- og etterkrigstidens britiske (og til dels amerikanske) samfunn. Christies stadige kommentarer til britisk selvgodhet og gjennomgripende fremmedfrykt gir et lignende inntrykk. Hun bruker sogar enkelte fortellinger til etisk (riktignok naiv) drøfting av samfunnsproblemer.<sup>17</sup> Med Sayers' brede miljøskildringer og beskrivelser av individuelle og samfunnsmessige krigsskader (Sayers 1963 [1928], 1972 [1927]), uforløst kvinneliv (1972 [1927]), klassemotsetninger, rasisme og gryende fascisme (1995a [1935]), kan det være vanskelig å godta den utbredte myten om at britisk «gullalderkrim» var verdensfjern. At den var utpreget «litterær» er en ganske annen sak.

Det var imidlertid også den antatt «realistiske» motsatsen, den «hardkokte» amerikanske skolen – se neste kapittel.

# «Hardkokte» amerikanere

BEGREPET «HARDKOKT» HAR, innenfor litteraturen, to betydninger: Den mest utbredte idag er knyttet til kriminalgenren, som betegnelse på fortellinger der miljø og persongalleri er hardt og brutalt. En mer opprinnelig betydning knytter seg til litterær stil: Hardkokt litteratur er fortellinger der alt «bløtt» og overflødig er utelatt; en fortelling som i stor grad består av undertekst. Innenfor denne tradisjonen finner vi ikke bare kriminalforfattere, men også amerikansk *mainstream* – først og fremst Ernest Hemingway. I Norge er Arthur Omre den mest utpregede representanten for denne tradisjonen.

## Dashiell Hammett

DEN HARDKOKTE LITTERATUREN oppsto i USA like etter første verdenskrig. En av de mange mytene om genren, er at den knappe stilen skyldtes at forfatterne hadde erfaring som journalister før de debuterte som forfattere. Dette gjelder ikke en av stilens pionerer, Samuel Dashiell Hammett (1894–1961). Han hadde sin viktigste yrkeserfaring som privatdetektiv; nærmere bestemt agent hos Pinkerton-byrået.

Hammett visste å mytologisere sitt eget liv. Blant annet heter det at han sa opp jobben hos Pinkerton på dagen, etter at han gikk glipp av en Australia-tur i byråets tjeneste: Han hadde brukt lang tid på å lete etter stjålet gull ombord i en stillehavsdamper, og håpet på å kunne fortsette letingen på vei over havet, da han fant gullet dagen før avgang. Hammetts personlighet er blant annet beskrevet av hans «partner», dramatikeren Lillian Hellman (1969).<sup>1</sup>

Hammett debuterte i 1922 – etter at han måtte slutte som detektiv på grunn av tuberkulose – og skrev i de følgende årene en rekke noveller, oftest publisert i det legendariske «pulp-magasinet» *Black Mask*.

*The Black Mask* ble lansert i april 1920 av kritikerne Henry Louis Mencken (1880–1956) og George J. Nathan (1882–1958), som et av flere underholdningsblader som skulle finansiere utgivelsen av det litterære magasinet *Smart Set*. *Black Mask* (den bestemte artikkelen forsvant etterhvert fra omslaget) kom ut med 340 numre frem til 1950. Til å begynne med trykket de alle slags spennende og eventyrlige fortellinger; etterhvert ble bladet mer konsentrert om krim. Storhetstiden kom under redaktøren Joseph «Cap» Shaw, i årene 1926–36. Blant forfatterne som skrev fast for bladet var også Raymond Chandler og Erle Stanley Gardner.

Mot slutten av 1920-tallet ga redaktøren Hammett frie tøylar, fortellingene ble lengre, og ofte heftet sammen i «suiter» med felles persongalleri. To av disse suitene ble omarbeidet til romaner og utgitt i bokform: *Red Harvest* og *The Dain Curse* (føljetong henholdsvis 1927–28 og 1928–29; begge i bokform 1929. Hammett 1992a, 1989a).<sup>2</sup> Også Hammetts senere romaner ble publisert som føljetonger før de kom i bokform – en ikke uvanlig publiseringsmåte langt ut på 1900-tallet, også for «seriøs» litteratur.

Kollegaen Raymond Chandler (1988) berømmer Hammett for en ny realisme i kriminalgenren. Chandlers retorikk vitner om rivaliseringen mellom de «hardkokte» på den ene siden, og de engelske «gullalder»-forfatterne og deres amerikanske paralleller på den andre.<sup>3</sup> Göran Hägg, som ellers gir «populærlitteraturen» bred og velvillig omtale i sine litteraturhistorier (Hägg 2000, 2001), kaller Hammett «en primitiv berättare med osannolikt krängliga intriger», og regner Chandler som den «øjämförliga mästare» (2000:616) i den hardkokte krimskolen. Chandler regnes også gjerne som stilisten blant de hardkokte. Men slik Hammetts fortellerteknikk har sider Hägg (2000) overså, kan Hammetts språk kan også ses som sofistikert stilistikk; basert like mye på amerikansk slang, som på litterære forbilder. Kanskje gir slangpreget dette språket en realistisk tone – men det kan også være stilisert inntil det ekstreme, slik handlingen er det.

Hammetts plott er – i motsetning til hva Carr (1980) hevder om de «hardkokte» generelt – jevnt over solide. De fleste fortellingene utspiller seg i en californisk samtidssetting, men ved nærmere granskning finner man at konteksten ofte er mer litterær enn realistisk. Hammett var, til tross for mangelen på formell utdanning (han sluttet skolen som 14-åring), en svært belest mann. Innflytelse fra såvel Hobbes som Marx og Weber kan anes i hans samfunnsskildringer. Og slik språket er påvirket av islandske sagaer like mye som av tidens slang (jfr Hellman 1969), er både plott og miljø basert på litterære forelegg, mer enn på mellomkrigstidens samfunnsforhold.

## » **Utforskning av genreformer**

NOEN AV NOVELLENE, og romanen *Red Harvest* (Hammett 1992a), er klassiske westernhistorier, der Hammetts vanligste hovedperson og jeg-forteller gjennom hele tyvetallet, den navnløse agenten for detektivbyrået Continentals San Francisco-avdeling (i sekundærlitteraturen er han følgelig omtalt som *The Continental Op*) opptrer som den fremmede som renser den korrupte småbyen før han igjen forsvinner. Om «Rhino» Thompson (2007), i sin innflytelsesrike



doktoravhandling fra 1972, ser paralleller mellom *Red Harvest* og renessansens engelske *revenge plays*, kombineres motivet i novellen «This King Business», 1928 (Hammett 1969:121–68) med en «triviallitterær» genre: *Ruritania*-fortellingen, der en ung helt blir konge i en liten mellomeuropeisk stat.

«Ruritania» er det tysktalende, mellomeuropeiske kongedømmet i Anthony Hopes (1863–1933) eventyrromaner (den mest kjente er *The Prisoner of Zenda*, 1894) – men betegnelsen *Ruritanian romance* brukes på engelsk generelt om fortellinger av lignende slag, dyrket av forfattere som George Barr McCutcheon, Frances Hodgson Burnett og André Norton (ofte også om Stevensons *Prince Otto* og Shaws *Arms and the Man*, skrevet før Hopes romaner slo an). Genren er ofte parodiert og latterliggjort, og tjener som ironisk referanse hos forfattere fra Wodehouse (som lar «the ex-King of Ruritania» opptre som dørvakt på et hotell) via Evelyn Waugh (*Vile Bodies*, 1930) til Nabokov (*Pale Fire*, 1962) – mens genren hos Sayers har avgjørende betydning for plottet (se kapittelet «Dorothy L. Sayers»). I Hammetts tilfelle er landet «Muravia»; en knøttliten bufferstat mellom aggressive balkanske naboer. En ung og rik amerikaner faller som offer for en gruppe internasjonale eventyrere, som innbilder ham at deres planlagte statskupp er en idealistisk revolusjon, og tilbyr ham en kongetittel mot 3 millioner dollars (som mange andre medlemmer av den amerikanske overklassen, er han fjernt i slekt med det britiske kongehuset). *The Op* løser ikke bare amerikanerens, men også lilleputtstatens problemer, ved å erstatte både korrupte militære og potensielt fascistiske «demokrater» med politiminister Djudakovich; en administrator som er for makelig til å tillate noe som kan sette fred og stabilitet i fare. Ironien er med andre ord gjennomgående.

*The Ops* teknikk her er den samme som i gruvebyen Personville eller grenselandsbyen Corkscrew: Han setter ulike aktører opp mot hverandre, med gjensidig ødeleggelse som resultat. Hammetts plott dannet grunnlaget for Kuroiwas western-inspirerte samurai-film *Yojimbo* (Kuroiwa 1961), og gjennom den for westerns såvel som gangsterfilmer (Leone 1964, Coen 1990, Hill 1996).<sup>4</sup>

## » Over i romanformatet

RED HARVEST, 1929 (Hammett 1992a) – basert på *Black Mask*-føljetongen *The Cleansing of Poisonville* – er inspirert av forfatterens møte med gruvebyen Butte i Montana et tiår tidligere: Som innleid ordensvakt ble Pinkerton-agenten tilbudt penger for å drepe en streikeleder. «Poisonville» er et gjennomkorrupt samfunn, der den lokale kapitalisten Elihu Willsson er blitt

avhengig av gangsterne han i sin tid engasjerte for å knekke fagforeningene, og politiet ikke er mer lovlydige enn de som eier dem og byen. *The Op* gjør sitt inntog uten å vite hva han er tilkalt for å gjøre – oppdragsgiveren blir drept før han kommer frem (et motiv som også benyttes av Christie 1974 [1923] og andre). Men den drepte er Willssons sønn, og faren utstyrrer *the Op* med et klekkelig forskudd og ordre om å finne sønnens morder. Da Willsson ser hvor det bærer hen og tilbyr detektiven å beholde forskuddet mot å avslutte saken, nekter *the Op* å gi seg før han har rensket byen for korrupsjon. Mer enn profesjonell idealisme, drives han av personlig hevngjerrighet: Byens kjeltringer har forsøkt å rydde ham av veien. Metodene han bruker blir mer og mer ekstreme, og det kan synes som om han begynner å nyte volden ettersom han manipulerer de ulike aktørene til å drepe hverandre. Selv blir han mistenkt for å ha myrdet fortellingens *femme fatale*; hans lokale allierte. Hverken *the Op* selv (som var påvirket av dopet sprit), hans tilkalte kolleger eller leserne kan stole på at han ikke drepte kvinnen (en knapp referanse i *The Dain Curse* viser at forholdet forblir uavklart).

I dette korrupte samfunnet, der selv heltens kvinnelige støttespiller handler utfra grådig egeninteresse, representeres den tradisjonelle moralen av en tuberkuløs rusmisbruker med forfatterens trekk – en mann som ikke er istand til å innvirke på begivenhetene, og blir et lett offer for gangsterne.

Eldre kritikere var ivrige etter å analysere *the Op* som litterær person. For Thompson (2007 [1972]) er hovedpoenget å utlede et moralsk program fra Hammetts romaner (jfr Marcus 1992). Derfor granskes *the Op* i forhold til handlingene i *Red Harvest* og *The Dain Curse*, og i forhold til den utviklingen av karakteren Thompson ser mellom disse romanene. Novellene, der *the Op*-karakteren ble utviklet, ignores. Thompson (2007) og hans forgjengere synes, i sin iver etter å definere Hammett som en seriøs forfatter, å overse detektivens funksjon som *stock character* og seriefigur. Ses han i et slikt perspektiv, blir forestillingen om en «utvikling» fra den ene romanen til den andre irrelevant. Den genrelitterære karakteren er en fleksibel skapning som kan plasseres i ulike miljøer og trekke på et utvalg av egenskaper han er tillagt gjennom tradisjonen. Det som teller, er at han aldri er *out of character* – og det er *the Op* ikke, hverken som rasende hevner i Poisonville, eller som intellektuell sparringpartner for Owen Fitzstephan og moralsk støtte for Gabrielle Leggett i *The Dain Curse*. Alle disse rollene er forberedt gjennom novellene og – innenfor fiksjonen – gjennom *the Ops* 20-årige erfaring som detektiv i det sivile og etterretningsoffiser under Verdenskrigen.

Når Thompson (2007) setter *The Dain Curse* inn i en genrelitterær kontekst, er det først og fremst for å forklare romanens svakheter. Når samspillet mellom detektiven og skurken, forfatteren Fitzstephan, tolkes positivt utfra en forståelse av karakterene som komplementære, blir dette fokuset imidlertid uklart. Thompson (2007) overser helt at den intellektuelle tvekampen mellom skurk/forfatter og detektiv/(leser) er et metalitterært motiv som er gjennomgående i kriminalgenren (jfr Borges 2000b; se kapittelet «Noen genrehistoriske linjer») – en del av den problematiseringen av vår virkelighetsoppfatning Thompson (2007) ser som typisk for Hammett, men som er gjennomgående i alle gode kriminalromaner, og dermed en viktig del av genretradisjonen.<sup>5</sup>

### » The Maltese Falcon

DETTE ASPEKTET BEHANDLES mer subtile i Hammetts neste roman, *The Maltese Falcon*, 1929/30 (Hammett 1989b). Her involveres privatdetektiven Samuel Spade i jakten på en uvurderlig gullfalk; en tributt fra malteserridderne til keiser Karl V.

Også Hammetts mest kjente protagonist kan tolkes som en personifikasjon av moralske idealer, men han blir oftere enn *the Op* oppfattet som mangetydig. Sam Spade har et forhold til sin kompanjongs kone, men svikter henne da mannen blir drept. Han forelsker seg i den kvinnelige skurken, men overgir henne til politiet og en mulig dødsstraff. Han manipulerer både skurker, politi og (takket være en tredjepersons forteller med fast fokus på hovedpersonen, men uten tilgang til dennes tanker) lesere, og det er vanskelig å se hva som er del av en plan for å avsløre komplottet og hva som er opportunisme: Leseren får aldri vite hvordan Spade ville handlet om den antatte gullfalken ikke hadde vist seg å være en verdiløs kopi (en tolkning som vel og merke sitter langt inne hos eldre kritikere; jfr Thompson 2007).

En forskjell fra tidligere fortellinger er imidlertid udiskutabel: Der *the Op* har en landsomfattende organisasjon i ryggen, og står på god fot med myndighetene, arbeider Sam Spade alene, med et mistenksomt politi i hælene – en rolle han skulle gi videre til Chandlers Marlowe og et utall etterfølgere.

For modernistisk funderte kritikere var genre et problem. For Thompson (2007) blir genre først relevant for å forklare svakhetene i *The Dain Curse*. For William Kenney (sitert i Thompson 2007) er *The Maltese Falcon*, som Sayers' senere romaner, ikke lenger en detektivroman, men «a novel about a detective, quite another thing» (2007:95–96). Vi aner her en essensialistisk forståelse av genre, av samme type som vi finner hos Szondi (2003

[1963]): Genren som en statisk urtype det enkelte verket måles opp mot, og hvis begrensninger forfatteren må kjempe for å bryte ut av om verket skal ha kunstnerisk gyldighet. Sett med mindre fordomsfulle øyne, er Hammetts romaner (som Sayers') «detektivromaner», og definitivt «kriminalromaner», i den forstand at de handler om en etterforskers oppklaring av en forbrytelse.

Det kan heller ikke være tvil om at Hammett henter form og virkemidler fra genretradisjonen. Også Sam Spade er en av krimgenrens *stock characters*; mer lik *the Op* enn han er forskjellig fra ham. Motivet med jakten på en verdifull antikvitert over tre kontinenter er hentet fra de eventyrromanene *the Op* ynder å lese og fortellingene om ham ofte parafraserer og parodierer.<sup>6</sup> At genreforfatteren tilføyer nye elementer, eller presenterer de gamle på nye måter, er ikke et brudd med, men et typisk uttrykk for selve genrekonseptet.

Som den dyktige genrekunstner han er, utnytter Hammett «formlene» i et metalitterært og intertekstuell spill med leseren. Eventyrfortellingen om jakten på gullfalken kommenteres og utdypes gjennom det åpenbare misforholdet mellom eventyrernes – romanens skurkers – selvbilde, slik det uttrykkes gjennom retorikk og personlige narrativer med forbilde i genrefortellingene, og de motivene leseren snart ser bak retorikken: Den aristokratisk joviale Caspar Gutman er villig til å ofre sine nærmeste for vinnings skyld, den tøffe revolvermannen Wilmer Cook er lite annet enn en feig guttunge, og fortellingens «jomfru i nød», Bridget O'Shaugnessy, er en skruppelløs manipulatur som ikke viker tilbake for drap på uskyldige for å kompromittere rivaler. Men Hammetts fortellerteknikk gjør det også mulig å nyansere karakterene i positiv retning: Den homofile dandyen Joel Cairo og Spades klengete elskerinne Iva Archer skildres med Spades forakt som undertone, men den følsomme leser får likevel en viss sympati for de hjelpeløse følelsene som anes bak et usympatisk ytre. Karakterene får farve fra konteksten; ikke – som «psykologisk realistiske» personer – først og fremst gjennom direkte skildring. Noe som naturligvis stiller krav til lesernes engasjement, genrekompetanse og evne til meddiktning.

Som så mange kriminalfortellinger har *Malteserfalken* lånt trekk fra det klassiske dramaet, også utover bruken av karakterer. Handlingen presenteres i scener, der et begrenset utvalg personer opptrer: bare i spesielt viktige scener mot slutten av romanen konfronteres personer fra de ulike gruppene. Voldsepisodene foregår, som i dramaet, utenfor scenen. Karakterene presenteres først og fremst gjennom replikker. Teksten ellers er beskrivende; ofte med et klart preg av sceneanvisning.<sup>7</sup>

Hammett hentet altså, i tråd med genrettradisjonene, elementer både fra «populærlitteraturen» og fra klassikerne. Som Sayers var han imidlertid også istand til å utnytte elementer fra den modernistiske litteraturen. Anekdoten om Flitcraft burde være lett gjenkjennelig som en variant av «den epifaniske kortteksten» (se kapittelet «Form og 'formel'»): Flitcraft forlater forretning og familie, fordi han finner det regelmessige middelklasselivet meningsløst etter såvidt å ha unngått å få en bjelke i hodet da han passerte en byggeplass. Om kritikerne ikke gjenkjente dette som en litterær «formel», har de gjenkjent poenget som konvensjonelt tillegges slike fortellinger (Thompson 2007:106ff). Færre har sett viktigheten av «the part of it I always liked» (Hammett 1989b:64): At Flitcrafts liv i bunn og grunn ikke forandres – etter et kort avbrudd begynner han et nesten identisk liv i en annen by. Som Spade sier: «He adjusted himself to beams falling, and then no more of them fell, and he adjusted himself to them not falling» (1989b:64).

De tolkningene av anekdoten vi finner hos Thompson (2007) avhenger av en tro på «meningsløsheten» som en universell og uunngåelig erkjennelse – en tro som forutsetter en forestilling om moderniteten som et tragisk brudd med en egentligere virkelighet; en metafysisk gullalderidé med dype røtter i vestlig kultur, men ikke derfor «sann» i essensialistisk betydning. Forstår man erkjennelsen som del av en litterær «formel», og ser at Hammett benytter denne «formelen» slik han (og andre dyktige kriminalforfattere) benytter de (ofte mer komplekse) «populærlitterære» formlene – ikke som en bekreftelse av det budskapet konvensjonene tillegger dem, men som en utfordring av leserens forforståelse – åpner det for mer nyanserte tolkninger. Sammen med spenningen mellom skurkekvartettens romantiske innlevelse i eventyrromanens verden og deres kyniske praksis, åpner Flitcraft-fortellingen for tolkninger av *The Maltese Falcon* som viser utover den entydigheten eldre tolkere søker. I sin nye tilværelse velger Flitcraft navnet Charles Pierce – utvilsomt en referanse til pragmatikeren C.S. Peirce (1839–1914), hvis skrifter ble publisert i 1920-årene. Spades holdning er ikke nødvendigvis enten moralsk eller (som enkelte tolkere påstår) amoralsk; den er snarere pragmatisk (i den dagligdagse betydningen av ordet).

Når Thompson (2007) hevder at «Spade's real power is knowing the way things are» (2007:118), er dette en klart modernistisk – det vil si essensialistisk – tolkning. Fra et «postmodernistisk» perspektiv er Spades styrke snarere at han, mens skurkene tror på sin egen rolle i eventyret om gullfalken, er i stand til å se ulike perspektiver og hele tiden skifte posisjon. Hans endelige oppgjør med Bridget er blitt tolket som en etablering av Spade som

et «autentisk menneske» i kontrast til skurkenes bedrag (2007:126–31) – men scenen kan også leses som en metakommentar til den litterære karakteren: Spades påkallelse av «the natural thing» (Hammett 1989b:214) dreier seg om umuligheten av å handle *out of character* innenfor genreromanens univers. Innenfor fiksjonen er Spade, i motsetning til sine motstandere, klar over de valgene han har. Men fiksjonskarakteren Spade viser oss også, om enn mer diskret enn dr. Gideon Fell at han er del av en fiksjon.

Om Thompson (2007 [1972]) har rett i at Hammett hadde «en moralsk visjon» for sine romaner, evnet han altså – takket være sin dyktige turnering av genrens virkemidler – å gjøre fortellingene flertydige, og dermed interessante også for lesere som ikke deler denne visjonen. Som Thompson (2007) påpeker, er det et gjennomgangsmotiv hos Hammett å problematisere vår oppfatning av virkeligheten. Dette er imidlertid ikke en individuell egenskap hos forfatteren Hammett eller i hans romaner, men et gjennomgangsmotiv i alle gode kriminalfortellinger – og altså en viktig del av genren som sådan.

## » Senere romaner

PROTAGONISTEN NED BEAUMONT i *The Glass Key*, 1931 (Hammett 1989c) er knyttet gjennom vennskap til Paul Madvig, en politisk bakmann av tvilsomt kaliber, men ryker uklar med ham da vennen viser tegn til maktarroganse. Selv etter bruddet er Beaumont imidlertid villig til å ofre livet, heller enn å forråde vennen. Men han nøler ikke med å utnytte en korrump kommuneadministrasjon for å få tilbake en spillegevinst han er blitt svindlet for, eller – kanskje – å fremprovosere et brudd med Madvig for å få innpass hos dennes motstandere. Og fortellingen slutter med at han – etter forsoning, nytt brudd og ny forsoning med vennen, og etter å ha renvasket ham fra drapsmistanken som er fortellingens ytre drivkraft – reiser fra byen med Madvigs forlovede.

Bakteppet i *The Glass Key* er freudiansk, med ødipuskomplekser og symbolladete drømmer. Stilen nærmer seg den «seriøse» samtidsromanens – i den grad at enkelte betrakter romanen som Hammetts beste. Andre har derimot hatt vanskelig for å få det «seriøse» romanpreget til å stemme med det genrepreget som likevel er tydelig, og ser en mangel på konsekvens som diskvalifiserer romanen i deres øyne. Hammett forsvarte romanen eksplisitt som en detektivfortelling, der hint om løsningen på mordgåten er spredd ut i fortellingen (Thompson 2007). Det er imidlertid verdt å merke seg at Beaumont nettopp ikke er detektiv, men – som Paul Madvigs venn og rådgiver – i utgangspunktet en representant for den korruperte makten

som er et av fortellingens underliggende temaer. Fortellingens profesjonelle privatdetektiv, Jack Rumsen, er like bundet til makten som byens korrupte statsadvokat og politikorps.

Det må også nevnes at Beaumont ligner forfatteren av utseende, som denne er hjemfallen til dyre laster, har svake lunger, og innehar mye av den samme staheten og æresfølelsen som tillegges Hammett (jfr Hellman 1969). Enkelte kritikere har hevdet at romanen representerer en mer grunnleggende kynisme enn Hammetts tidligere romaner. Den har imidlertid en mer optimistisk utgang: Både Beaumont og hans *love interest* – Madvigs forlovede, morderens datter og offerets søster – løsriver seg, og Madvig velger å risikere et valgnederlag for å kunne basere sin politiske fremtid på et sunnere grunnlag.

*Woman in the Dark*, med undertittelen *A Novel of Dangerous Romance* (Hammett 1988. Føljetong 1933; bokutgave først i 1953), var et mindre heldig forsøk på å skrive en «hardkokt» kjærlighetsroman etter møtet med den unge dramatiker Lillian Hellman. Hammett forsøkte endelig å integrere et lykkelig kjærlighetsforhold i en ren kriminalfortelling i sin siste fullførte roman, *The Thin Man*, 1934 (Hammett 1982) – en fullstendig omarbeidelse av et utkast fra 1930 (Hammett 1999:347–96).

Også i *The Thin Man* finnes et selvbiografisk motiv: Slik den fordrukne forfatteren gjorde comeback med romanen, gjør den fordrukne Nick Charles comeback som detektiv i selskap med sin rike kone Nora.<sup>8</sup> Hellman er den uttalte modellen for Nora Charles – men også for romanens *femme-fatale*-par; mor og datter Jorgensen/Wynant (Hellman 1969). Romanen fikk strålende kritikker i samtiden; senere har vurderingene vært mer forbeholdne. Plottet, der den ettersøkte viser seg å være det egentlige mordofferet, har imidlertid hatt avgjørende innflytelse på forfattere som Raymond Chandler (*The Big Sleep*, 1939) og Ross Macdonald (*The Wycherly Woman*, 1961) og deres tallrike etterfølgere.<sup>9</sup> Om det bare ble én roman med Nick og Nora, levde de to et lengre liv på film, med William Powell og Myrna Loy som cocktailpimpende og *wisecracking* detektivektepar – med Hammett selv som opphavsmann til i alle fall én ny episode (Van Dyke 1934, 1936).

At Hammetts kreative problemer, og en mulig synkende kvalitet på arbeidene etter 1930, lett kan forklares med alkoholforbruk og sviktende helse, hindrer ikke dette enkelte kritikere i å se romanforfatterskapet 1929–34 som en avsluttet og konsistent enhet der en overordnet «visjon» og bevisst kunstnerisk utvikling gir mening, også til det som isolert sett kan synes som svakheter i de senere romanene. En slik, delvis kontekstuell, vurdering tar imidlertid



ikke (f.eks. hos Thompson 2007) hensyn til den større konteksten: Genretradisjonene, og Hammetts aktive bruk av og bidrag til disse.

## Raymond Chandler

HAMMETTS PRODUKTIVE PERIODE var kort; etter 1934 ble det med filmsujetter og påbegynte forsøk.<sup>10</sup> Under McCarthy-prosessene ble han dømt til fengselsstraff da han nektet å angi kommunistympatisører, og som en følge av dette mistet han inntektene fra Hollywood. Store skattekrav ruinerte ham, og lungeproblemene utviklet seg til kreft. De siste ti årene var han fullstendig avhengig av sin tidligere protegé Hellmann.

Som den «hardkokte skolens» frontfigur ble han etterfulgt av den seks år eldre Raymond Thornton Chandler (1888–1959). Chandler var født i USA, vokste opp i Storbritannia der han forsøkte seg som senromantisk lyriker, tjenestegjorde i de canadiske styrkene under Verdenskrigen, og endte opp i det amerikanske næringslivet. I 1933 ble han (i alle fall ifølge myten) sparket fra en lederstilling i et oljeselskap på grunn av fyll og forsømmelser. Samme år debuterte han som kriminalforfatter med en novelle i *Black Mask*. I perioden 1939–58 publiserte han 7 romaner om privatdetektiven Philip Marlowe, i tillegg til at han arbeidet som manusforfatter i Hollywood.

Mens de seks første romanene alle er genreklassikere holder den syvende i rekken, *Playback*, 1958 (Chandler 1989) ikke samme kvalitet. Chandler etterlot seg også en uferdig, 8. roman, *Poodle Springs*, som ble fullført av Robert B. Parker i 1989, og bearbeidet til tv-film noen år senere av dramatikeren Tom Stoppard og regissøren Bob Rafelson i (Rafelson 1998).

Chandlers mest kjente filmmanus er *Double Indemnity* (1944) etter James M. Cains roman, filmet av Billy Wilder, og *Strangers on a Train* (1951) etter Patricia Highsmiths debutroman, filmet av Alfred Hitchcock. Hans eneste originale filmmanus, *The Blue Dahlia* (Marshall 1946) ble nominert til Oscar. Da Howard Hawks skulle filme *The Big Sleep* (Hawks 1946) ble manusarbeidet imidlertid overlatt til William Faulkner.

Det er naturligvis ingen tilfeldighet at Chandlers første roman er en variant av plottet i Hammetts siste. Chandler markerte seg også som den «hardkokte» skolens ideolog; blant annet med essayet «The Simple Art of Murder», 1944 (Chandler 1988) – en av de sekundærtekstene som nok har preget forestillingen om kriminallitteratur mer enn uttrykkene for genren selv.

Som Hammett baserte Chandler flere av romanene på noveller. Hans omarbeidelser var imidlertid mer omfattende enn forbildets, med noveller som opprinnelig ikke var tenkt i

sammenheng (Chandler 1976). Denne arbeidsmåten kan forklare at plottet av og til blir uklart i Chandlers romaner.

Philip Marlowe er blitt stående som prototypen på den «hardkokte» detektiven. Men denne flåkjeftede sjarmørbøllen, som Chandler utviklet i novellene på 30-tallet og presenterte under Marlowe-navnet i romanen *The Big Sleep*, 1939 (Chandler 1995), er åpenbart en romantiker bak sin bråkjekke fasade. Han er også – etterhvert – en danner og kulturelt interessert mann: mens Hammetts *Op* spiller poker og neppe leser annet enn røverromaner (til tross for at han tidvis omgås forfattere og kunstnere), spiller Marlowe sjakk, hører på Katsjaturian – og vi aner at hans avvisning av komponisten, såvel som av T.S. Eliots lyrikk, skyldes divergerende preferanser, snarere enn ignoranse. I *The Long Goodbye*, 1953 forekommer en underfundig passasje, der en svart sjåfør siterer passasjer fra «The Love Song of J. Alfred Prufrock», og spør Marlowe om hans mening. Marlowe svarer at sitatene er meningsløse, men klinger godt – og konkluderer med at «the guy didn't know very much about women» (Chandler 1974:302).<sup>11</sup>

Både tjenere med mer dannelses enn sine arbeidsgivere og svarte med større personlig integritet enn hvite, er forøvrig kjente motiver hos Chandler. Om han av enkelte oppfattes som politisk konservativ i forhold til den erklærte (om enn noe forbeholdne) marxisten Hammett, og av og til lar Marlowe uttrykke seg i vagt liberalistiske vendinger, har vi knapt å gjøre med noen forsvarer av det amerikanske klasse- og rasesamfunnet.

Om Marlowes fortid vet vi ellers bare at han ble sparket som etterforsker ved statsadvokatens kontor på grunn av oppsetsighet. Tross enkelte gode, personlige kontakter, har han et anstrengt forhold til politiet – spesielt det korrupte korpset i Los Angeles' naboby, «Bay City» – visstnok basert på Santa Monica.

Chandlers romaner har en melankolsk grunntone, med underliggende temaer som tapte uskyld, forrådt kjærlighet og sviskefullt vennskap. Mens Hammetts språk er tett og knapt, er Chandlers malende og poetisk – om enn med et klart, ironisk preg. Chandlers ironi er utpreget ustabil. Et glanseksempel er innledningsscenen i *The Big Sleep* (Chandler 1995) der Marlowe skildrer et bilde av ridderen som redder en naken, ung kvinne:

The main hallway of the Sternwood place was two stories high. Over the entrance doors, which would have let in a troop of Indian elephants, there was a broad stained-glass panel showing a knight in dark armour rescuing a lady who was tied to a tree and didn't have any clothes on but some very long and convenient hair. The knight had pushed the vizor of his helmet back to be sociable, and he was fiddling with the knots on the ropes that tied the lady to the tree and not getting anywhere. I stood there and thought that

if I lived in the house, I would sooner or later have to climb up there and help him. He didn't seem to be really trying. (Chandler 1995:9)

Tross den eksplisitte latterliggjøringen av det romantiske motivet, er det klart at passasjen presenterer Marlowe-figuren som en moderne versjon av *the knight errant* (jfr Chandler 1988). Men Marlowes rolle i romanen ligner mer den forvirrede Don Quijotes (jfr kapittelet «Kjell Ola Dahl»), enn de romantiske riddernes: Sporene han følger viser seg å være blindspor, og fortellingens (i et dramatisk høydepunkt nakne) unge kvinne er selv en drage, snarere enn dragens offer. I det sado-masochistiske spillet som ofte er en del av kriminalfortellingen (se kapittelet «Agatha Christie») tar Marlowe også helst «offerets» rolle.

## Ross Macdonald

TRE FORFATTERE PEKER seg ut i den hardkokte krimgenren, både ved kvalitet og gjennom sin innflytelse på senere kriminallitteratur. Mens Hammett og Chandler var av samme generasjon, tilhører tredjemann den neste. Amerikansk-canadieren Kenneth Millar (1915–83) tok doktorgraden i litteratur ved University of Michigan i 1951. Men allerede 7 år tidligere hadde han debutert som kriminalforfatter, og alt i 1946 introduserte han sin faste protagonist og jeg-forteller, Lewis Archer – som Marlowe og Spade med virkefelt i California. Ettersom Millars kone Margareth hadde debutert som krimforfatter i 1941, valgte han pseudonymet John Macdonald; senere forandret til John Ross Macdonald og endelig til Ross Macdonald, for å unngå forveksling med kriminalforfatteren John D. MacDonald.

Raymond Chandler skal ha hatt lite til overs for den unge rivalen. I rettferdighetens navn må det sies at Macdonald skrev sine beste romaner etter Chandlers død. Og om Millar kalte opp sin helt etter Sam Spades myrdede kompanjong, er nok Chandlers dvelende stil og komplekse plott en vel så stor inspirasjonskilde som Hammetts knappe språk og tette action. Macdonald plasserer også sin helt i Marlowes Los Angeles-område,<sup>12</sup> fremfor i Spades og *The Op's* San Francisco.

Men der Chandler, som Hammett, beveget seg på et politisk og økonomisk plan med rikdom, forbrytelser og korrupsjon som faste navigeringspunkter, beveger Macdonald seg mer og mer innenfor individ- og familiesfæren. Den modne Macdonalds romaner kan beskrives som en psykoanalyse av ødipuskomplekser, slik de fremtrer for Archers blikk som et hoveduttrykk for middelklassens problemer i etterkrigstiden California. Derfor er det kanskje mer en følge av det modernistiske dogmet om at form og innhold er ett, enn av dypere

genreforståelse, at Macdonalds romaner er strukturert etter Aristoteles' Sofokles-baserte dramaturgi. Den mest merkbare mangelen i Macdonalds romaner er utvilsomt fraværet av humor. Akademikeren Millar står trygt på modernismens grunn (også i sin vurdering av forbildene; jfr Thompson 2007), kriminalforfatteren Macdonald er påfallende mindre leken enn forrige generasjons krimforfattere, og Lew Archer er mest av alt en dypt bekymret mann. Om ironien kan ses som en hovedstemning hos Hammett og romantikken hos Chandler, er det moralen som dominerer hos Macdonald – riktignok med en melankolsk, snarere enn dømmende, undertone. Karakteristisk for fortellingene er ungkaren Archers stadige fascinasjon for modne kvinner fanget i håpløse ekteskap.

Synet på ekteskapet i Macdonald-tradisjonen kunne forøvrig være verdt et studium. Hos Macdonald er foreldrenes ulykkelige ekteskap en gjennomgående hovedårsak til at barn havner i vanskeligheter. Skilsmisse fremstår, implisitt, som en frigjøring, både for foreldre og barn. Dette er også tilfelle i de tidlige Varg Veum-bøkene til Macdonald-eleven Gunnar Staalesen. Sistnevnte tilpasser seg imidlertid skiftende moter, og lar etterhvert *skilsmissen* overta som problemårsak.

Det er mulig å se Macdonalds forfatterskap som en videreføring av Hammetts orientering mot den modernistiske *mainstream*-romanen – en utvikling som, for Hammetts del, ikke nødvendigvis innebar noen kvalitetshevning. Macdonalds beste romaner, som *The Wycherly Woman*, 1961 (Macdonald 1979) og *The Zebra Striped Hearse*, 1962 (Macdonald 1978) er uansett høydepunkter i 1960-tallets krimlitteratur, i en tid da de britiske klassikerne var døde eller utbredte, og den nye given med politifortellingen som utgangspunkt ennå ikke var helt igang.

## Fiksjon og virkelighet

SOM ANTYPDET OVENFOR, kan jeg ikke godta den stadig gjentatte påstanden om at den hardkokte skolen representerer en ny realisme i krimlitteraturen, i kontrast til en tidligere, eskapistisk «salongkrim» (Chandler 1988). Selv om det metalitterære aspektet ikke alltid er like synlig i de hardkoktes romaner, som hos «gullalderens» briter og anglofile, var de ledende hardkokte forfatterne intellektuelle og dannede menn, som først og fremst søkte til litteraturen i dens ulike former for å finne motiver til sine fortellinger. Enten det skjedde åpent og lekende, som hos Hammett, eller utfra en modernistisk overbevisning om sammenheng mellom form og innhold, som jeg aner hos Macdonald.

# Politiromanen

SOM EN TREDJE stor subgenre innenfor kriminallitteraturen, kan man regne politiromanen. Igjen er imidlertid en genreavgrensning vanskelig. Politietterforskere opptrer både hos 1800-tallets pionerer, fra Vidoq og Hansen til Collins og Dickens, og som hovedpersoner både hos tidlige moderne krimforfattere som dansken Palle Rosenkrantz (1867–1941) – for ikke å glemme Knut Gribb og den tidlige Asbjørn Krag – og hos «gullalderforfattere» som Christie og Ngaio Marsh (1895–1982). Men ennå hos Georges Simenon (1903–89) har *commissaire* Maigret preg av en ensom detektiv, med sine betjenter som nyttige, men halvt anonyme medhjelpere.

Simenon og Jules Amadée François Maigret hadde fortjent en bredere omtale. Når jeg ikke gir dem det, skyldes det delvis at jeg er tvunget til å lese romanene i oversettelse; delvis at Simenons fortellinger på mange måter danner en genre for seg selv – med større slektskap til den psykologiske 1900-tallsromanen, enn til den metafiksjonstradisjonen jeg vektlegger. I denne konteksten fungerer Simenons fortellinger imidlertid som kilde for intertekstualitet, og dermed likevel som en del av tradisjonen. Det må imidlertid nevnes at Simenon selv spilte på kriminallitteraturens metafiksjons-perspektiver, ved å utgi Maigrets selvbiografi, der denne – som Sherlock Holmes – kritiserer forfatterens fremstilling (Simenon 1985 [1951]).

Simenons fortellinger fikk også direkte avleggere i norsk kriminallitteratur på 30- og 40-tallet. Arthur Omres eneste rene kriminalroman ble innsendt for sent til Cappelen store kriminalromankonkurranse i 1938 (konkurransen ble vunnet av Max Mauser/politifullmektig Jonas Lie, med *En hai følger båten*, 1939; Mauser 1992), og utgitt som *Mysterium i Rolvsøy* under pseudonymet Arthur Juel, tre år senere (Juel 1942). En ny, bearbeidet versjon ble utgitt av Omres faste forlag Gyldendal i 1953, med tittelen *Holmgren-saken* og Omres navn på omslaget (Omre 1978). Hovedpersonen er den joviale, middelaldrende *opdagelsesbetjent* Webster; familiemannen hvis eneste bekymringer er skallethet og en aversjon mot «jernbaneuvesenet» (han ville foretrekke trikk; også på lengre reiser).<sup>1</sup> Andre Maigret-lignende skikkelser i norsk krim er Lorentz N. Kvams førstebetjent J.J. Klæbo (som presenteres i en humoristisk kontekst) og Stein Ståles (Trygve Hirsch) overbetjent Bjørgan (som involveres i Carr-lignende saker med assosiasjoner til det overnaturlige); til en viss grad også Fridtjof og Lalli Knutsens førstebetjent Nygaard (W. Dahl 1993:124ff).

Arven etter de tidlige, individualistiske politidetektivene finner vi opp mot vår egen tid hos britiske forfattere som P.D. James, Ruth Rendell, Reginald Hill og Colin Dexter – riktignok ofte med politipar som slekter på Holmes og Watson eller deres mer eller mindre parodierende etterfølgere.

Mer snevert kan betegnelsen «politiroman» brukes om det som på engelsk kalles *the police procedural*; fortellinger som fremstiller politikollektivet og dets arbeidsmetoder på mer eller mindre realistisk vis. Også i denne snevre definisjonen av subgenren blir Simenons Maigret-fortellinger et viktig forbilde; tydelig for eksempel i de tidlige bøkene til Maj Sjöwall (1935–) og Per Wahlöö (1926–75), der etterforskningslederen Martin Beck – med trekk, men også uttalte forskjeller fra Maigret – inntar en klar hovedrolle (Sjöwall & Wahlöö 1965).

## Ed McBain

LAURENCE TREATS (egentlig Goldstone; 1903–98) og Hillary Waugh (1920–) romaner fra tidlig etterkrigstid nevnes ofte som subgenrens første rene uttrykk. Større innflytelse fikk likevel Ed McBain, psevdonym for italiensk-amerikaneren Evan Hunter (født Salvatore Alberto Lombini; 1926–2005) og hans serie om etterforskerne i *87th Precinct*; et stort politidistrikt på øya Isola i en navnløs, amerikansk storby – tydelig modellert etter New York og Manhattan. De tre første bøkene, *Cop Hater*, *The Mugger* og *The Pusher* kom ut i 1956. Serien var litterært uambisiøs, inspirert av radio- og TV-serien *Dragnet* (1951–59) mer enn av eldre litteratur. Når bøkene i *87th Precinct*-serien er utstyrt med *disclaimer*'en «The city in these pages is imaginary. The people, the places are all fictitious. Only the police routine is based on established investigatory technique», er det en direkte kommentar til TV-seriens «The story you are about to see is true. The names have been changed to protect the innocent».

McBains romaner har hatt massiv betydning for senere krimforfattere, både romanforfattere og dramatikere.<sup>2</sup> Ikke minst i det at fortellingen ikke bare følger skiftende etterforskere, men også gir glimt av forbryterens tanker. I motsetning til i den klassiske detektivhistorien, får leseren dermed tilgang til flere opplysninger enn det etterforskerne gjør. Her låner McBain trekk fra thrilleren (se neste kapittel), men legger også føringer for senere kriminalforfattere: Etter politiromanens gjennombrudd på 1990-tallet har det blitt noe av en mani med slike vekslinger – noe som kan være en effektiv demper på spenningen, siden leseren ikke sjelden gjetter løsningen på et tidlig stadium av fortellingen. Det må imidlertid sies at Evan Hunter behersket denne teknikken bedre enn de fleste etterfølgerne.

Han er også forsiktigere i omgangen med sine hovedpersoners privatliv, enn det som er blitt vanlig de senere tiårene – og som hos enkelte (spesielt kvinnelige) forfattere ofte truer med å redusere kriminalplottet til en ren bisak. Likevel går han langt ut over grensen for det som var regelen i «klassiske» kriminalfortellinger. Både grensetøyende og skoledannende er han også i bruken av politiske temaer, som får stor plass i enkelte av romanene.

Noen metalitterat var Hunter knapt nok i *87th Precinct*-serien – om man da ikke legger svært mye vekt på hans bruk av faksimiler som del av fortellerteknikken. Som Simenon er McBain mer en kilde til intertekstualitet, enn en utøver av kunsten. I den senere serien om detektiv-advokaten Matthew Hope forsøker han å ta igjen noe av det forsømte; blant annet ved å gi hver fortelling tittel fra et kjent eventyr, med berøringspunkter mellom plottet og eventyrets fabel. I subgenren med jeg-fortellende privatdetektivhelt blir imidlertid Ed McBain aldri annet enn én i mengden.

## Sjöwall & Wahlöö

SPESIELT I NORDISK sammenheng er Sjöwall & Wahlöös møte med McBain viktig: Etter at ekteparet ble oppmerksomme på, og etterhvert begynte å oversette McBain, skiftet deres egne romaner karakter: Fokuset på Martin Beck ble mindre og de andre etterforskerne fikk mer selvstendige roller, ofte med et omfattende privatliv – slik de ulike medlemmene av 87. distrikts kriminalavdeling har det hos McBain. Hovedpersonene utvikler seg fra bok til bok, slik de til en viss grad gjorde i McBains tidlige bøker – men sjeldnere hos tilhengerne av de klassiske «skolene».

Referanser og allusjoner til McBains romaner erstatter snart Simenon-allusjonene fra de første bøkene: «En kjent kriminalsak» som referes kan være et McBain-plott; det antatte personnavnet «Samalson» i *Den skrattande politen* (Sjöwall & Wahlöö 1968) gir McBain-kjenneren hint om et blindspor.<sup>3</sup> Ennå i 1972 kan Sjöwall & Wahlöö hylle det klassiske kriminalmysteriet, i *Det slutna rummet* (Sjöwall & Wahlöö 1972) – og Gunvald Larssons interesse for Øvre Richter Frich gir et tydelig hint om hvor denne voldelige, reaksjonære snobben av en blond kjempe, til tross for forfatterens halvhjertede forsøk på å fremstille ham som en slags sosialist, har sine aner.

Til å begynne med ligner Sjöwall & Wahlöös «samfunnskritikk» en slags vag, småborgerlig populisme de fleste av leserne kunne forventes å slutte seg til. Årsaken til den økende voldskriminaliteten forfatterne mener å se, er oppløsning av moralnormer og ukontrollert



seksualitet. Etterhvert dreies fokus mer og mer over mot økonomiske og maktpolitiske forhold. I siste del av parets 10-romaners serie tar den politiske forkynnelsen fullstendig over, på bekostning både av realismen, og av de litterære referansene. Når Becks kjæreste i siste del av serien har samme fornavn som en biperson hos Hammett, er det sannsynligvis en ren tilfeldighet.<sup>4</sup> Med det ensidig politiske fokuset forsvinner også det meste av de litterære kvalitetene.

Sjöwall & Wahlöös suksess på 60- og 70-tallet gjorde politiromanen til en populær genre i Norden; i Norge med eksponenter som David Torjusen (Tor Edvin Dahl) og Gunnar Staalesen («Dumbo & Maskefjes»-serien, 1975–78). Den ofte gjentatte påstanden om at denne trenden representerte en mer realistisk kriminallitteratur (jfr forrige kapittel), kan imidlertid diskuteres: Slik Sjöwall & Wahlöö i sin beste periode refererte like mye til Simenon og McBain som til det svenske politiets praksis, var Torjusen uttalt inspirert av Waugh, og Staalesens bergenske slapstick-krim slekter tydelig på Chester Himes' fortellinger om de svarte New York-spanserne «Coffin» Ed Johnson og «Grave-digger» Jones (utgitt 1959–69).<sup>5</sup> For en nåtidsleser blir det også åpenbart at Sjöwall & Wahlöös samfunnsskildringer – der 12-åringer prostituerer seg for dop og slikkeri, og det fascistiske diktaturet er rett rundt hjørnet – hører hjemme i en paranoid politisk fantasi, snarere enn i 60–70-tallets svenske virkelighet.

## 90-tallet

DET ER IMIDLERTID først fra 1990-årene av at politiromanen – i en vid definisjon av begrepet – er blitt den dominerende blant kriminallitteraturens subgenre – i Norden som internasjonalt. Forestillinger om «realisme» og «samfunnskritikk» som er kommet til å hefte til denne typen fortellinger mer enn til tidligere subgenre, ignorering av eldre tradisjoner og manglende refleksjon rundt litterære forelegg, gjør at den nåværende nordiske krim-boomen av enkelte betraktes som en radikal fornyelse av kriminalgenren.

Denne tendensen kan imidlertid også ses som en massiv fornektelse av kriminallitteraturens egenartede rolle i litteraturhistorien. Der både den klassiske, engelske detektivfortellingen og den amerikanske «hardkokte» fortellingen – ja, selv de tidlige romanene til Sjöwall & Wahlöö – kunne fungere som genrekunst på sine egne premisser, henter dagens politiroman sin litterære legitimitet, dels fra forestillingen om kriminallitteratur som realistisk samtidsskildring og samfunnskritikk, dels fra en bevegelse hos enkelte forfattere mot antatt universelle (men i realiteten modernistisk funderte) kvalitetskriterier.

Den «typiske» nordiske kriminalromanen fra 1990– og 2000-tallet vil ha klare trekk fra politiromanen, selv om hovedpersonene ikke er politifolk. I skarp motsetning til klassisk krim (også tidligere politiromaner) vil den også inneholde en rekke motiver og handlingstråder som er irrelevante for plottet – men kan begrunnes i ulike forestillinger om «realisme» i samfunnsskildring eller psykologi.<sup>6</sup> Mange slike elementer synes imidlertid å være tilført i blind imitasjon av TV-dramatikkens praksis siden 1980-tallet, med å føre biintriger videre på tvers av episodeskillene, også i serier med enkeltstående episoder.

Politiromanen er i denne oppgaven representert ved Håkan Nesser. Han er en utypisk representant, både for genren og for 90-tallets nordiske kriminallitteratur (se «To samtidsforfattere»). Mitt valg av den «litterære» Nesser, fremfor mer politiserende og «realistiske» politiromanforfattere, kan gjerne ses som en protest mot den utviklingen kriminallitteraturen har gjennomgått de siste 15 årene.

# Thrilleren

OM DET ER mulig å peke ut tre store strømninger, eller sub-genre, innenfor 1900-tallets kriminallitteratur, skaper en fjerde kategori forvirring i systematikken.

For det første har ordet *thriller* flere etablerte betydninger.<sup>1</sup> Det kan dekke det norske begrepet «spenningsroman»: En fortelling med handlingen lagt til kriminelle miljøer, like gjerne som til et miljø med spionasje og politiske intriger, eller andre miljøer der mennesker stilles overfor fysiske utfordringer – men som mangler kriminalfortellingens tradisjonelle fokus på etterforskning og oppklaring, og skaper spenning mer gjennom handling enn gjennom ettertenksom gåteløsning. For det andre kan uttrykket dekke det vi på norsk kan kalle en «grøsser»; fortellinger som formidler irrasjonell skrekk. Og for det tredje er *thriller* blitt den vanlige betegnelsen på det som er blit kalt «den omvendte kriminalfortelling» (ref.), og enkelte er tilbøyelig til å definere som en egen genre: En fortelling som følger en eller flere hovedpersoner frem mot en planlagt eller tilsynelatende uunngåelig forbrytelse, eller som følger forbryterens forsøk på å unnsnippe etterforskerne (eller samvittigheten) etter at gjerningen er begått. Denne typen fortelling er blitt kalt forbrytterroman, «omvendt kriminalroman» (av og til med Freeman som opphavsmann; se kapittelet «Agatha Christie»). Idag bruker man oftere det noe videre begrepet *den psykologiske thrilleren*.

Fra et strengt formalistisk synspunkt vil disse typene fortelling skille seg vesentlig fra den «rene» eller «egentlige» kriminalfortellingen (som ofte oppfattes som identisk med detektivfortellingen) – thrilleren benytter seg av andre «formler». Holder vi fast på genrebegrepet slik jeg har definert det ovenfor (se kapittelet «Genre som tradisjon og diskurs»), blir en slik tenkemåte mindre nyttig. Også tradisjonelle detektivfortellinger kan benytte seg av den første thrillertypens mekaniske spenningsoppbygging. Mange mysterier i britisk tradisjon benytter seg av irrasjonell skrekk av grösser-typen; ikke minst gjelder dette en av denne subgenre's store mestere og ideologer, John Dickson Carr. Men også Dashiell Hammett spiller på slike effekter; om enn med ironisk brodd mot California-fiffens allerede dengang velutviklede sans for kvasireligion. I Norge er slike innslag vesentlige hos Stein Ståle og Bernhard Borge, men det finnes også spor hos andre av 1900-tallets krimforfattere, som Gerd Nyquist, Roy Roberts (Alex Brinchmann) og kanskje til og med «Knutsen Kriminal AS». Det kan vel også sies at forfattere som Unni Lindell og Karin Fossum tidvis spiller på

irrasjonell skrekk. Morten Harry Olsen har sogar skrevet en krysning av kriminalroman og spøkelseshistorie: *Mord og galskap* (Olsen 2000). Og når det gjelder både forberedelsene til og tildekkingen av en forbrytelse, er dette emne for tradisjonelle detektivhistorier såvel som for psykologiske thrillere.

Jeg vil hevde at det ikke først og fremst er egenskaper ved *formen* som skiller thrilleren fra den rene kriminalfortellingen, men like mye praktiske valg av fortellerteknikk og synsvinkler. Carr er ikke den eneste klassikeren som bevisst blander genreelementer: Christies *The Murder of Roger Ackroyd* (Christie 2002 [1926]) er en detektivfortelling skildret av morderen, på en måte som ligner den psykologiske thrilleren slik vi møter den hos Highsmith og Rendell en generasjon senere. Stein Rivertons *Jernvognen* (Riverton 1909) er på én gang både klassisk kriminalmysterium, spøkelsesfortelling (med rasjonell forklaring), og psykologisk thriller. Noen forfattere, som Ruth Rendell (1930–) – sammen med Patricia Highsmith (1921–95) den psykologiske thrillerens ubestridte forgrunnsfigur – veksler mellom thriller- og detektivformen. Det samme gjaldt naturligvis, om vi ser bort fra genredefinisjonenes historie, Edgar Allen Poe.

Når jeg i denne oppgaven ikke kommer nærmere inn på thrillere, skyldes det altså ikke noen forestilling om at det dreier seg om en adskilt genre – utelukkende at jeg, utfra personlig smak, har valgt å fokusere på ulike varianter av «detektivfortellingen».

# To samtidsforfattere

## Håkan Nesser

HÅKAN NESSER (1950–) debuterte som forfatter i 1988, og utga sin første kriminalroman i 1993. Hovedtyngden i forfatterskapet er de ti romanene om kriminalpolitiet – og den etterhvert pensjonerte *kommisarie* Van Veeteren – i den fiktive, europeiske byen Maardam.

Nesser er utdannet og arbeidet lenge som svensk- og engelsklærer, men har også studert litteratur, historie og filosofi i Uppsala. Disse studiene preger kriminalromanene: Filosofiske temaer danner ofte underlag for fortellingene, som er spekket med implisitte, såvel som eksplisitte litterære referanser. Typisk for Nesser er det, at referansene kan gå til fiktive forfattere innenfor Maardam-universet (som strekker seg utover Van Veeteren-dekalogien), like gjerne som til reell litteratur.

Selv om en slik tilnærming til litteraturen kan assosieres med «postmodernisme», er Nesser – med sin politisk vagt radikale humanisme – epistemologisk langt mer konvensjonell enn enkelte av sine – politisk mer konservative – forgjengere. Begreper som «evighet» og «sannhet» står sentralt, og Van Veeteren – i utgangspunktet en kryssning av Maigret og Morse – får mer og mer preg av en gammel vismann som fører urgammel kunnskap om menneskenaturen videre inn i en stadig usikrere, truende «postmoderne» tid. Slik sett representerer Nesser – i nesten like høy grad som sin sivilisasjonspessimistiske kollega Henning Mankell – de konservative tendensene i 1990-tallets kulturliv. Til disse tendensene vil jeg også regne essensialistiske forestillinger knyttet til feministisk ideologi – fra betraktninger om kvinnelige egenskaper som overlegne de mannlige, via forestillingen om heterofil seksualitet som potensielt kvinneundertrykkende (som kan leses inn i «voksen mann/ung pike»-motivene i *Ewa Morenos fall* [Nesser 2000] og *Svalan, katten, rosen, døden*; Nesser 2005b), til tanken om mannlig seksualitet som en hovedårsak til vold.

Nessers ironiske grunnform tatt i betraktning, er det imidlertid aldri godt å vite hvor mye av dette som avspeiler forfatterens eget verdensbilde, hvor mye som er rent publikumsfrieri, og hvor mye som er underfundige kommentarer til populære fordommer eller litterære tradisjoner, i og utenfor genren. Forestillingen om seksualitet som voldsårsak er fremtredende både hos «kommunistene» Sjöwall og Wahlöö, og hos den borgerlig-konservative «feministen» Minette Walters. I intervjuer spiller Nesser ofte på populære forventninger hos de antatt kvinnelige

leserne – mens de korresponderende motivene i romanene nyanserer bildet. Medieuttalelser om at han aldri kunne fremstille en kvinne som morder, motsies for eksempel av at begge de to, her omtalte romanene faktisk *har* kvinnelige mordere. Her spiller han på selvtjektsmotivene i 1900-tallets høyreekstreme spenningslitteratur – og på det faktum at slike motiver idag først og fremst videreføres i en feministisk kontekst.<sup>1</sup>

Når han i *Ewa Morenos fall* (Nesser 2000) tar en ung kvinnes perspektiv, er det kanskje mer en middelaldrende manns ironiske blikk på yngre kvinner det dreier seg om, enn et oppriktig forsøk på å leve seg inn i hovedpersonen. Om fortellingen på overflaten trekker paralleller mellom unge pikers forhold til eldre menn og pedofili, kan den på et dypere plan leses som en problematisering av kvinners seksualangst.

Nessers kvinnebilder er ikke udelt sympatiske – og forfatteren lar oss ane (for eksempel gjennom referanser til kriminalforfatterinnen «Diza Murkland») en kritisk holdning til populærfeministiske krimheltinner.

## » Maardam

FORTELLINGENE OM VAN Veeteren og hans medarbeidere er lagt til byen Maardam; tilsynelatende hovedstaden i et ikke navngitt, europeisk land ved havet, der det som regel regner og temperaturen ofte ligger rundt 8 plussgrader. Landet er så stort at det kan lønne seg å benytte fly mellom landsdelene. Stedsnavnene er stort sett nederlandsk-klingende (ofte i overdrevent «typiske» former), av og til tyske, mens bydeler kan være oppkalt etter strøk i svenske byer. Også navn på aviser og institusjoner har nederlandsk preg, og myntenheten er *gulden*. En person fra byen kan, i *Svalan, katten, rosen, døden*, samtale med et menneske fra et nordisk land uten å ty til engelsk – mens Van Veeteren i samme roman uttrykkelig beklager at han ikke er istand til å lese svensk (Nesser 2005b). Mens stedsnavnene har tilnærmet nederlandsk, har mange av personnavnene flamsk skrivemåte. Personnavn hentes ellers fra hele Europa – og lånes ofte fra litteratur og academia, eller har parodisk karakteriserende preg (se kapittelet «Metafiksjon»). Mannlige politifolk, som politisjef Hiller, *kommisarie* Van Veeteren, *intendentene* Münster og Reinhardt, og *inspektörerna* Jung og Rooth, omtales (som Maigret og Morse) bare ved etternavn. Det faste, kvinnelige innslaget, *inspektör* Moreno, bærer det megetsigende fornavnet Ewa. Stillingsbetegnelsene er «internasjonale».<sup>2</sup>

Denne geografiske og kulturelle ubestemtheten kan ses som en reaksjon mot en sterk tendens i nordisk kriminallitteratur, til å knytte fortellingene opp mot reelle lokaliteter og (i

tradisjonen etter Sjöwall & Wahlöö) påstått reelle samfunnsforhold. Den store klassikeren i svensk krim, Stieg Trenter (1914–67), utmerker seg blant annet ved en geografisk og kulturhistorisk detaljrikdom, som gjør leseren istand til å følge protagonisten Harry Friberg nærmest skritt for skritt gjennom Stockholm, og lære det meste om byen underveis. Trenter brukte også i stor utstrekning levende modeller for sine romankarakterer. Hos Nesser gir stedsnavn og personligheter allusjoner til litteratur, snarere enn til sosial virkelighet. Blant annet kan det flamsk/nederlandske preget peke mot belgieren Simenon, hvis protagonist Maigret av og til beveget seg langt nord for Paris.

Som antydnet i tidligere kapitler, representerer dette knapt noe brudd med generelle krimtradisjoner: De engelske «gullalderforfatterne» skaper gjerne fiktive (om enn realistisk skildrede og nøyaktig lokaliserte) *topoi*; også hos de geografisk presise Sjöwall & Wahlöö er både karakterer og situasjoner bevisst skapt på grunnlag av litterære forbilder. Og selv Henning Mankell har gitt sin helt Wallander navn etter en politimann hos Stieg Trenter.

## » Münsters fall

JEG SKAL HER konsentrere meg om to av Nessers romaner: *Münsters fall*, 1998 (Nesser 2005a), og *Svalan, katten, rosen, døden*, 2001 (Nesser 2005b). Dette er henholdsvis den 6. og 9. boken i Van Veeteren-suiten.

Allerede i den første av de to har den snart 60-årige *kommisarien* trukket seg tilbake fra politiet, for å drive et antikvariat. Han er imidlertid bare permittert; både fordi politisjefen nødig vil miste hans kompetanse, og fordi førstemann i opprykkskøen er den temmelig middelmådige *intendant* Heinemann. For den yngre, og i bunn og grunn usikre *intendant* Münster, synes savnet av den intuitive farsfiguren Van Veeteren like viktig som selve etterforskningen, når han (i den mer erfarne Reinhards midlertidige fravær) får ansvaret for en sak som først virker ugjennomtrengelig, deretter altfor opplagt. Som i andre sene Maardam-romaner trekkes den pensjonerte *kommisarien* etterhvert inn som en slags motvillig konsulent. At han dermed i forbifarten konfronteres med sin egen fortid som ung og fersk politimann under innflytelse av den eldre Borkmann, viser et gjennomgående (men ikke alltid poengtert) motiv hos Nesser: Tradisjonens betydning; gjerne i form av direkte overføring av kunnskap fra generasjon til generasjon.

Der forfattere som Chesterton, Sayers og Hammett poengterer det relative, eller kontekstuelle, i vår virkelighetsoppfatning, er «sannhet» et grunnleggende begrep hos Nesser.



I Van Veeterens utlegning (Nesser 2005a) utgjør virkeligheten «en øändlighet av samband och korrespondenser och mönster», som «de allra klokaste av oss» kanskje oppfatter en hundredel av, men de tregeste en tusen– eller titusendedel (2005a:228). For Van Veeteren er det innlysende at det er «lättare att begripa saker, än att begripa hur vi begriper dom» (2005a:228). Eksplisitt en tilslutning til intuisjonen som metode, fremfor den «deduktiva terrorn» (2005a:228) – implisitt en besvergelse av den mer lettfattelige ontologien, fremfor den vanskelige epistemologien. Van Veeterens referanser til den sivilisasjonskritiske filmskaperen Andrej Tarkovskijs siste verk *Offret* (Tarkovskij 1986)<sup>3</sup> – der en mann (som Bibelens Abraham) må ofre det han elsker mest for å tilfredsstille Gud og avverge en verdensomspennende katastrofe – understreker den grunntonen av eksistensiell håpløshet som også kan spores i andre av Nessers romaner. Spørsmålet blir da om vi skal se Van Veeteren som forfatterens talerør, og ta den, på 90– og 2000-tallet lett salgbare, men gammelmødige filosofien for god fisk – eller lete etter alternative synsvinkler; ikke i det uttalte og eksplisitt refererte, men i det formelle og det mindre åpenlyse intertekstuelle.

Ulikt de fleste klassiske kriminalforfattere (se kapitlene «Dorothy L. Sayers» og «Dashiell Hammett»), men i tråd med politiroman-tradisjonene, sprer Nesser fokus til flere personer. En slik fortellerform gir mulighet til å formidle flere perspektiver (jfr Bakhtin 2003). Både kriminallitteraturen og romantradisjonen generelt er imidlertid full av eksempler på at forfattere snarere dupliserer sitt eget perspektiv, enn å tilføre nye, mens dyktige forfattere – spesielt de som vet å utnytte en genres *stock characters* og «formel»-katalog – kan vise ulike perspektiver også i fortellinger med én fast synsvinkel (se kapitlene «Dashiell Hammett» og «Kjell Ola Dahl»).

Fortellerteknikker med skiftende synsvinkler lar seg heller ikke uten videre forene med kriminalromanens krav til spenning. Leseren vil lett sitte med flere opplysninger enn etterforskerne, og kan trekke sine slutninger før disse. Det spenningstapet som følger av dette må kompenseres – for eksempel ved at fokus legges på etterforskernes innsirkling av de fakta leseren allerede kjenner. Nesser (2005a) omgår dette problemet, snarere enn å møte det. Først og fremst ved å tillegge Van Veeteren – men også, i forbifarten og ganske malapropos, dommer Hart i rettsaken mot Marie-Louise Leverkus – evnen til å se «mønstrene» bakenfor de kjente fakta. Selv om romanens personer stadig diskuterer kvinnelige og mannlige egenskaper, og regelmessig tillegger de kvinnelige høyere verdi, synes den tradisjonelt kvinnelige egenskapen *intuisjon* her å være sterkest representert hos menn i høyere middelalder.

Nesser unngår imidlertid også spenningstap ved å benytte et velbrukt, men i tradisjonell krimetikk bannlyst trick: Å holde opplysninger etterforskeren kjenner, tilbake for leseren. Imidlertid begrenser han bruken av dette tricket til de dramatiske høydepunktene mot slutten av fortellingen – når leseren kan forventes å besitte all viktig informasjon, og være istand til å trekke sine egne konklusjoner. Dermed spiller han dobbelt på velkjente genretrekk: Både bruken av dette tricket i seg selv, og tradisjonen med å leke med genrens selvpåførte regler.

Nessers konvensjonelle filosofi tatt i betraktning, kunne man forvente at også formen preges av tidens konvensjonelle holdning til genrekonseptet. Overfladisk sett kan da også strukturen i *Münsters fall* sies å bryte med genreforventningene. Halvveis i fortellingen løses gåten, tilsynelatende, ved at drapsofferets kone tilstår. At politiet fortsetter etterforskningen, skyldes at to personer med relasjoner til offeret er forsvunnet. Münster tviler imidlertid på tilståelsen, og kontakter Van Veeteren for å få den gamle vismannens bekreftelse på mistanken. Dette kan ses som et eksempel på Nessers, i utgangspunktet lite genre-tro, tendens til å uttrykke ting direkte, fremfor å så tvil om det opplagte og åpne for tolkning gjennom å spille formelle virkemidler, antatte leserforventninger og intertekstuelle referanser ut mot det sagte (jfr presentasjonen av Kjell Ola Dahl, nedenfor).

Den vendingen forfatteren introduserer halvveis i romanen, kan imidlertid også ses som et eksempel på det hederskronede genrevirkemiddelet med å la tilsynelatende løsninger avløses av nye (se kapittelet «Metafiksjon»). At en person beskytter en annen, antatt skyldig, tilhører kriminalgenrens tradisjonelle sett av motiver. «Genrebruddet» man måtte ønske å se i Nessers grep, består dermed – i høyden – av en forskyvning: Tradisjonelt kan beskyttelsesmotivet spille med i bakgrunnen, men først tre åpent frem mot slutten av fortellingen (f.eks Sayers 2003b; Fellowes i Altman 2001). At den «falske» løsningen her introduseres så tidlig, skyldes ikke minst at Nesser dobler motivet. Den løsningen Münster og hans medarbeidere endelig kommer frem til, blir nemlig motsagt i et avslutningskapittel.

På den ene siden aksentuerer denne avslutningen ytterligere det offermotivet som introduseres gjennom Van Veeterens spekulasjoner: Enken Leverkus påtar seg tilsynelatende skylden, og begår deretter selvmord, for å beskytte sin sønn – mens avslutningskapittelet forteller leseren at også sønnens tilståelse var en offer– eller soningshandling.

Men innen vi er kommet så langt, har også Münster selv spilt offerrollen. Ikke bare, som så ofte i nyere kriminallitteratur, som den psykisk eller psykosomatisk lidende rettferdighetssøkeren: Han blir stukket ned av den antatte morderen. Episoden gir

assosiasjoner til Sjöwall & Wahlöö (1969, 1971), men denne referansen kompliseres av at hendelsen forutses av van Veeteren i en drøm, der Münster identifiseres med den tidligere *kommissariens* sønn.<sup>4</sup> I Van Veeterens utlegning alluderer drømmen til motiver fra *Macbeth*, som han senere viderefører til *Hamlet* og til Shakespeare generelt – men altså også til Bibelens og Tarkovskijs offermotiv. Det er Shakespeare-referansene som åpner perspektivene og rokker ved Van Veeterens ontologiske begjær som eneste utgangspunkt for forståelse: «Om nu livet er en roman eller en teaterpjäs, som vissa påstår, så är det ju inte särskilt svårt att skriva till et kapitel eller en scen...» (Nesser 2005a:318)

Dermed føyer Nesser til et siste kapittel, der han – slik Dickson Carr gjør i *The Buring Court*, 1937 (Carr 1985) – presenterer en alternativ løsning etterforskerne ikke kan kjenne.

Om dette grepet, rent formelt, kan heve romanen som metafiksjon, modererer det imidlertid bare i begrenset grad – ved å fokusere på Mauritz' individualpsykologiske motivasjon – det knugende inntrykket av livshemmende metafysikk som ligger i skyld og offer-motivet. Og om et slikt motiv kan betraktes som «reaksjonært»,<sup>5</sup> nærmer den frafalne sosialisten Nesser<sup>6</sup> seg det rent fascistoide i sluttkapittelets sammenstilling av draps- og kjærlighetsevne, og antydde forakt for svakhet. Noe som altså, for den som kjenner kriminalgenren, kan belyse betenkelige sider ved politiserende krim fra tidlig på 1900-tallet til idag.

## » Svalan, katten, rosen, døden

SOM *Münsters fall*, innledes *Svalan, katten, rosen, døden* (Nesser 2005b) med en epigraf hentet fra Maardam-universet. Denne gang kreditert en viss Henry Moll – i romanen forfatteren av en obskur, engelske kriminalromanen. Slik antydes allerede fra første side noe leseren først innser mot slutten av fortellingen: Den nest siste romanen med Van Veeteren er et spill mellom en morderisk litteraturviter og en lesende detektiv. Men også, gjennom spillet med intertekstuelle referanser på ulike nivåer, en destabilisering av det som gjennom hele serien synes som et hovedtema: Den påståtte agnostikeren Van Veeterens søken etter et åndelig fundament for egen og menneskehetens tilværelse.

I motsetning til *Münsters fall* og de fleste tradisjonelle kriminalromaner, er det morderen, mer enn forbrytelsene, som er sentrum for fortellingen. Her henter Nesser, som mange andre forfattere i politiroman-tradisjonen, impulser fra thrilleren (se forrige kapittel). Nessers morder liker å skjule seg bak dekknavn hentet fra litterære klassikere. Gjennombruddet som setter

etterforskerne på sporet, avviker imidlertid fra mønsteret: Navnet Benjamin Kerran er hentet fra Henry Molls påstått elendige kriminalroman fra mellomkrigstiden, *Strangler's Honeymoon*. Det er heller ikke den lesende og filosoferende Van Veteren som oppdager dette, men den jordnære og umodernistisk lykkelige *inspektör* Jong som utforsker Internett med sin kones nye datamaskin. Når han spontant avviser funnet som «[e]n slump och ett sammanträffande i en överinformativ datavärld där nästan vad som helst kunde inträffa» (2005b:223), kan det leses i lys av et annet og mer fysisk bokfunn tidligere i fortellingen:

Blant bøkene som nevnes – funnet i en pose gitt til Van Veeterens antikvariatet av en pensjonert filolog – er også en med tittelen *Determinantan*. Dette er et begrep Van Veteren lenge har brukt, med henblikk på de «mønstrene» han mener finnes bak virkelighetens tilsynelatende kaos. Nå finner han det igjen i romantitlene til den polsk-svenske diplomaten, matematikeren og forfatteren Leon Rappaport (1900–86) – selve teksten kan han ikke lese, siden den er på svensk (se ovenfor).

Igjen er Nessers budskap flertydig: Van Veterens utopi om intuitiv erkjennelse av metafysiske sammenhenger knyttes eksplisitt til naturvitenskap, «seriøs» tenkning og litteratur – men Rappaports posisjon innenfor en modernistisk kontekst understrekes ironisk, ved påpekningen av at hans bøker idag bare er tilgjengelige i antikvarier. Videre blir den sammenhengen som er viktig for kriminalintrigen, oppdaget gjennom Internett – et medium Van Veteren trolig ville avvise som uttrykk for det kaos hans ontologiske streben må antas å skulle motvirke. I motsatt retning trekker det, at forfatteren Henry Moll er like fiktiv som Benjamin Kerran – mens Rappaport, om enn obskur og foreldet, tilhører virkeligheten utenfor fiksjonen.

Den andre av de to viktigste litterære referansene er reell nok – men like dobbeltbunnet. Romantittelens rose viser til et dikt av William Blake, i en bok som et av offrene får i gave av morderen. Sitater fra og allusjoner til Blakes dikt flettes inn i handlingen, og den romantiske mystikerens tanker støtter tilsynelatende opp om den van veeterenske søken etter et åndelig fundament. Ser man utover den konkrete teksten, finner man imidlertid en annen referanse. Morderen med interesse for Blake er et sentralt motiv i Thomas Harris' (1981) *Red Dragon*; den første romanen der vi møter et av populærkulturens største ikoner de siste tiårene: Seriemorderen Hannibal Lecter, doktor i psykiatri, som fra fengselscellen både bistår politiet i jakten på nye seriemordere, og ad omveier «veileder» disiplene politiet jakter på.

Seriemorderen er kjent i det virkelige liv, i alle fall siden 1800-tallet. Det klassiske tilfellet,

den aldri avslørte «Jack the Ripper», som tillegges drap på minst 5 prostituerte kvinner i London høsten 1888, er blitt en del av vestens populærkultur. Tross enkelte fortellinger inspirert av *the Ripper*, som Marie Belloc Lowndes' «The Lodger», 1912, og Thomas Burkes «The Hands of Mr. Ottermole», 1929 (den første filmet av en ung Alfred Hitchcock i 1926; den andre kåret til verdens beste kriminalfortelling av *Ellery Queen's Mystery Magazine* i 1950), var det først med politiromanen at seriemorderen ble etablert som *stock character* i kriminallitteraturen. Mens Sjöwall & Wahlöö (1965, 1967) behandler ham med sosialrealistisk trausthet, blir han (det er sjelden en «hun», tross berømte tilfeller av kvinnelige seriemordere i virkeligheten) snart en demonisk figur; et symbol på grunnleggende ondskap. Journalisten og forfatteren Colin Wilson var blant dem som bidro til å utvikle seriemordermytologien gjennom en blanding av modernistisk rasjonalisering og kulturkonservativ forfallsteori i *The Order of Assassins*, 1972 (Wilson 1979). I fortsettelsen av de forstillingene om «lystmorderen» som både Sjöwall & Wahlöö og Wilson – på ulikt vis – trekker på, er seriemorderen i nyere kriminallitteratur også blitt et bilde på «menns vold mot kvinner» og den mannlige seksualiteten som kilde til ondskap.

Dette er en tendens Nesser og synes å støtte opp om – men kontrasterer med en skildring av enkelte av morderens potensielle ofre som seksuelle «predatorer». På den ene siden ligner dette konvensjonell, borgerlig moralisme; på den annen side kompromitterer nettopp denne assosiasjonen den feministiske stereotypen.

Det er interessant at Nessers referanser på overflaten peker mot «åndelige» aspekter Wilson sikkert ville sette pris på – men ved nærmere gransking peker mot et tidlig verk av den gjennomkommersielle, men etterhvert svært genrekompetente Thomas Harris. Morderen deler, med andre ord, sine høykulturelle referanser med en kollega hos en forfatter som fra et kulturkonservativt synspunkt sett er en kynisk representant for «kulturindustrien». Samtidig uttrykker morderen tanker han selv beskriver som «fenomenologiske» (Nesser 2005b:235); et begrep som også annetsteds hos Nesser assosieres med en postmoderne flukt fra metafysisk dybde. Rent ut «relativistisk» forekommer morderen i argumentasjonen overfor sin unge elskerinne og offer, Monica (2005b:37). Men som så ofte når «relativisme» fremholdes som en trussel mot verdier, oppløser trusselen seg i «tankefeil»: Morderens argument er ved nærmere ettersyn basert på ren essensialisme: forestillingen om, at det som er gangbart i én kontekst nødvendigvis må være det i en annen.

Morderen befinner seg i spenningspunktet mellom erkjent fiksjon og antatt virkelighet.

Beskrivelsen av «Kerrans» manipulasjon av tenårings Monica, følger læreboken. Med glimtene av morderens forhold til sin mor, tas skrittet definitivt over i en parodisk psykoanalyse; velkjent fra populærkulturen gjennom flere tiår. Som nevnt ovenfor, er morderen litteraturviter. Mens andre kriminalforfattere har åpnet for lesinger der etterforskeren kan identifiseres med leseren, og forfatteren tar morderens rolle (jfr Borges 2000b, og Calinescus [2003] lesning av denne), lar Nesser en profesjonell leser være skurken. Dermed spiller han, naturligvis, også på den skurkerollen kritikeren har hos mange forfattere innenfor metafiksjons-tradisjonen.

Tross de eksplisitte referansene til det «høykulturelle» (og til forlengst gjennompopulariserte elementer fra 1900-tallets «høykultur») er det de implisitte, «trivialkulturelle» referansene i romanen som ansporer leserens meddiktning, og i realiteten destabiliserer den «høykulturelle» overflaten – inkludert den påstått agnostiske Van Veeterens søken etter fundamentale, metafysiske verdier.

## Kjell Ola Dahl

KJELL OLA DAHL (1958–) debuterte i 1993 med romanen *Dødens investeringer* (K.O. Dahl 1993), som sammen med Anne Holts *Blind gudinne* (Holt 1993) innledet den andre (og definitivt største) norske bølgen av politiromaner. Før han vendte tilbake til politiroman-formatet og det absurde detektivparet Gunnerstranda og Frølich i 2000, utforsket Dahl andre subgenre: Den Elmore Leonard-inspirerte gangsterkomedien (omplantet til østfoldsk harry-miljø og tilsatt eventyrmotiver og Omre-stemning) i *Seksognitti* (Dahl 1994), og den hardkokte genren, i dens «eksistensialistiske» variant, ofte betegnet som *roman noir*, i *Miniatyren* (Dahl 1996) og *Siste skygge av tvil* (Dahl 1998). Det er de to sistnevnte romanene jeg skal behandle her.

### » Miniatyren

JEG HAR TIDLIGERE (Hansen 2005) skrevet om *Miniatyren*. Ettersom det bidro sterkt til å klargjøre temaer og problemstillinger til denne masteroppgaven, er det ikke til å unngå at omtalen her i stor grad bygger på dette arbeidet.

Dahls tredje kriminalroman fikk hard medfart av kritikerne. Mange fant den stereotyp. Bare én anmelder så de litterære ambisjonene bak de gjenkjennelige genregrepene — og han ville ha seg frabedt slike ambisjoner i en kriminalroman.

Som i *Seksognitti* spiller Dahl også her på mytologi og eventyrmotiver; for eksempel

har kontakten med den narkomane tysteren Reinert allusjoner til den mytologiske heltens nedstigning til Dødsriket. Dahls grunnleggende metode i *Miniatyren* er imidlertid å spille en overfladisk sett realistisk skildring av det norske 90-tallssamfunnet ut mot narrative mønstre hentet fra den hardkokte kriminalfortellingen.

Jeg-fortelleren, politimannen Aksel Horgen, er en personifisering av samtidens mannsrolle med senil far og en dominerende ex-kone (som i nesten overtung symbolikk er pleier på gamlehjemmet der faren er plassert); presset i arbeidet av kvinnelige konkurrenter med sterk støtte fra ledelsen. Hans motspiller er en klassisk *femme fatale*; en ung journalist som først gir inntrykk av å være prostituert, og tipser politimannen om organisert prostitusjon under OL på Hamar – en forbindelse som *kan* være årsaken til at Horgen blir suspendert fra stillingen.

*Femme fatale*-skikkelsen er en *stock character* innenfor den hardkokte genren (jfr kapittelet «Dashiell Hammett»). Akademiske analyser tar ofte utgangspunkt i feministiske kategorier (jfr Hultgren 2006, 2006a), og ender i en forutsigbar konklusjon om denne «stereotypien» som et uttrykk for «menns redsel for kvinner». Mindre dogmatisk, og mer relevant i vår sammenheng, kan *femme fatale*-motivet ses som en fortelling om det emosjonelle sviket menn føler seg utsatt for når sex, fra kvinners side, fremstår som et middel til å oppnå økonomisk eller sosial trygghet, og ikke som en vilkårløs nytelses- eller kjærlighetshandling. *La femme fatale* blir et bilde på den kvinnelige parten i 1900-tallets forsørgelsesforhold; en samlivsform som – når den sosiale prestisjen som knyttes til forsørgerrollen skrelles bort – kan oppfattes som en ensidig belastning av den mannlige parten. For en genreforfatter midt på 1990-tallet, er det imidlertid mest av alt snakk om et litterært virkemiddel som kan spilles ut mot andre virkemidler og dermed utfordre leserens forventninger.

Dahl (1996) benytter seg av tette referanser til Hammetts *The Maltese Falcon* (Hammett 1989b). En liten skulptur, og jakten på denne, står sentralt i handlingen i begge romaner. Den burleske skurkekvartetten hos Hammett (se kapittelet «Dashiell Hammett») er parodiert i Dahls snodige, eldre ektepar – samlere av Vigeland-miniatyrer – med familieband både til den fatale journalisten Kristina og en upålitelig, gammel hippie. Slik Sam Spade har politiet i hælene, mistenkes Horgen av sine kolleger.

*Flitcraft*-motivet (se kapittelet «Dashiell Hammett») har også en bærende funksjon hos i romanen. Horgens tilsvarende historie – fortalt til Kristina i en situasjon som ligner den der Spade forteller Bridget om Flitcraft – er tragisk selvdestruktiv og romantisk. Tidligere i historien har imidlertid Horgen selv hørt en annen historie, fortalt av en (i Horgens øyne)



skrullede psykiater. Denne fortellingen er pragmatisk og knugende hverdagslig. Ved hjelp av kontrasten mellom de to historiene, og leserens kunnskap om motivet som en del av krimtradisjonen, stiller Dahl spørsmålsteget ved fortellerens troverdighet, og dermed ved detektivens etterforskning.

Problematiseringen av Horgens virkelighetsoppfatning er gjennomgående i romanen (jfr igjen kapittelet «Dashiell Hammett»). Fortelleren ynder å identifisere seg med den ironisk-heroiske detektiven John Difool, fra fantasy-tegneserien *Incal* av Jean « Moebius» Giraud og Alejandro Jodorowsky (Jodorowsky & Moebius 2005). Andre romanpersoner påpeker imidlertid hans likhet med den hverdagslige mannen i *Lorang* (Alex Grahams *Fred Basset*; i Norge kjent fra *Dagbladet*).<sup>7</sup> Slik etableres en implisitt referanse til don Quijote, hvis «bedrøvelige skikkelse» ikke stemmer overens med det fiksjonsbaserte selvbildet. Slik Quijote virket fullstendig rasjonell så lenge han ikke kom inn på sin kjepphest, ridderromantikken, fremstår Horgens fortelling som realistisk, så lenge man ikke ser de intertekstuelle koblingene. Ser man dem, får heltens fiender karakter av «vindmøller»: Innenfor *roman noir*-universet er det selvfølgelig at autoriteter er korrupte og at vakre kvinner er manipulerende og svikefulle.

Det samtidens anmeldere oppfattet som urealistisk eller stereotyp, kan altså ses som signaler til leseren: Når alt går opp i henhold til «formelen» for detektiven Horgen, er det grunn til å være på vakt – Horgen er, som Quijote, ute av stand til å se omgivelsene som annet enn avspeilinger av egne forventninger. Meningsinnholdet i romanen ligger ikke i det eksplisitt fortalte, men i spenningen mellom Aksel Horgens genrebaserte metanarrativ, og den sosiale virkeligheten han skildrer på tekstens overflate. Når Horgens «etterforskning» tilsynelatende ikke etterlater løse tråder, åpner det for en dypere ettertanke, enn tilfellet er for de «litterære» kriminalromanene som lar skyldsspørsmålet stå åpent – og dermed frister leseren til en komfortabel konklusjon i modernismens standardbilde av «tilværelsens meningsløshet».<sup>8</sup>

### » Siste skygge av tvil

STORE AMBISJONER ER ikke nødvendigvis ensbetydende med kunstnerisk suksess, og *Miniatyrens* vellykkethet kan diskuteres, også med en lesning som den skisserte. Dahls neste forsøk behandler *noir*-genren på en mer konvensjonell måte, og regnes gjerne som en av de beste, norske kriminalromanene noensinne (jfr f.eks. Thorsen 1998).

*Siste skygge av tvil* (Dahl 1998) viderefører *Miniatyrens* paranoide grunntema. Mens politimannen Horgen var suspendert for forhold han ikke forsto, er taxieieren John

Hammersten straffet for en forbrytelse han ikke har begått – men er skyldig i en annen. Romanen skildrer jakten på dem som lurte ham. Det er et typisk uttrykk for Dahls ironi, at han – slik han i *Seksognitti* (Dahl 1994) erstattet et hollywoodsk gangstermiljø med spritsmuglere i mossetraktene – benytter drosje- og restaurantnæringene som norsk parallell til de amerikanske forbildenes organiserte kriminalitet.

Også i *Siste skygge av tvil* benytter Dahls seg av *femme fatal*-motivet. Denne karakteren opptrer her i to inkarnasjoner: Den modne advokaten Grethe, og den unge modellen og skuespillerspiren Vibeke. Den erotiske spenningen mellom den siste og romanens middelaldrende protagonist kommenteres slik:

[...] han ble plutselig irritert på henne, [...] fordi hun la opp til noe hvor eneste regel var at hun sto fritt til å slutte når han bestemte seg for å spille med. (Dahl 1998:34)

Mer enn «menns redsel for kvinner», ser vi her oppgittheten som følger av å miste kontrollen over eget liv fordi premissene settes av andre – det samme motivet som gjennomsyrrer *Miniatyren* (Dahl 1996). Om *la femme fatale* kan identifiseres som en karakter fra det tidlige 1900-tallets populærkultur, og spores tilbake til høykulturell misogyni på det sene 1800-tallet, er det 1990-tallets kjønnsroller som kritiseres gjennom Dahls bruk. Forestillingen om at slik bruk, per definisjon, «reproduserer stereotyper» (jfr Hultgren 2006, 2006a), forutsetter en essensialistisk forståelse, uten høyde for dynamikken i genre, tradisjon, samfunn og kultur. Mens den politiserende kriminalromanen, hvis argumenter fremsettes i klartekst (det være seg i ord eller ved bruk av idealiserende avvik fra «stereotype» karakterer), ofte fungerer som bekreftelse på dominerende diskurser i en litterær offentlighet der feministiske og marxistiske forklaringsmodeller er selvfølgeliggjort,<sup>9</sup> kan Dahls spill med genrens «arketyper», såvel som med tradisjonelle stilistiske virkemidler, åpne for kritisk refleksjon, og dermed for «samfunnskritikk» på et langt dypere plan.

Dahl (1998) spiller også på de sado-masochistiske motivene som går igjen i flere typer kriminallitteratur. Men der eldre forfattere innenfor den «hardkokte» tradisjonen kan koble masochisme til det selvoppofrende i en tradisjonell mannsrolle, eller i poltiromanen knytte det til offerromantikk (se kapittelet «Håkan Nesser», ovenfor) virker motivet hos Dahl nærmest som er bilde på forholdet mellom kjønnene rent i århundreskiftets Norge. Vibeke snakker om «smerten og slitet og målet et sted langt borte» (1998:32), og spiller Hammersten ut mot sin unge samboer (1998:7off) – og antyder dermed «målet» som kontroll over menn og samliv.

Grethe – som dreper sin ex-mann og kanskje drepte sin elsker, men spiller den passive rollen i sadomasochistiske forhold – hevder at «de menn jeg møter ønsker å ødelegge seg selv» (1998:84). Fotografen Arnie spiller fetichistiske rollespill med sin kjæreste (1998:78ff). De fleste opptredende av hannkjønn har en fysisk defekt: Den kriminelle advokaten med støttekraven og den overvektige fotografen; husverten med hareskåret, den fordrukne poeten.

Mens referansene til Hammett er bærende for plottet i *Miniatyren*, fungerer de i *Siste skygge av tvil* mer som diskrete påminnelser om genrehistorien. En plakat for filmen *Last Man Standing* (Hill 1996; Dahl 1998:47) – som filmen med referanse til Kurosawa (1961) snarere enn til forelegget Hammett (1989b, 1989c) – eller Hammerstens reaksjon på Kjemperuds berøring (Dahl 1998:55) – som imiterer Spades holdning (Hammett 1989b) – er ikke pynt; det gir leseren hint om tolkningsmuligheter: Hammersten er på én gang den hevneren *the Op* fremstår som i *Red Harvest* (Hammett 1992a), og *The Maltese Falcons* etterforsker med et mysterium å løse (Hammett 1989b; se kapittelet «Dashiell Hammett») – og han er en karakter innenfor et «hardkokt», litterært univers; ikke en person som primært kan vurderes etter «virkelighetens» psykologiske begreper. Påpekningen av dette setter også romanens miljø- og samfunnsskildring i perspektiv.

Sammenlignet med *Miniatyren* (Dahl 1996) fremstår *Siste skygge av tvil* (Dahl 1998) imidlertid som en «modernistisk» roman (jfr kapitlene «Dashiell Hammett» og «Ross Macdonald»: Mer enn å formidle innsikt i hvordan vi konstruerer våre forestillinger om virkeligheten, peker den mot resignasjon i troen på «tilværelsens meningsløshet».

Noe som naturligvis også kan leses metalitterært, som en kommentar til tendenser til konvensjonell intellektualisering i *roman noir*-genren eller lesninger av denne (Thompson 2007 [1972], Fløgstad 1981). Gjennom tilsynelatende uvesentlige bimotoiver, som Hammerstens gjentatte møter med menn som relaterer alt til matlagning, aner vi den tradisjonelle krimgenrens problematisering av virkelighetsoppfatninger.

# Genre og kvalitet

I DET FOREGÅENDE har jeg – gjennom krysslesning av et stort antall forfattere og verker – forsøkt å vise hvordan kriminallitteraturen fungerer, ikke som statisk «formellitteratur», men som selvkommenterende metafiksjon, der intertekstuelle referanser konstituerer mangetydighet og problematiserer leserens virkelighetsoppfatning.

Jeg innledet oppgaven med en epigraf:

Thrillers, detective stories, science fiction, advertisements, pop poetry, pornography: these and other kinds of *Trivialliteratur* are accorded a weighty treatment that nevertheless avoids, somehow, questions of value.

Først nå røper jeg at den er hentet fra Alastair Fowlers genreteoretiske klassiker *Kinds of Literatur*, 1982 (Fowler 2002:10). Sitatet er ett av flere eksempler på at også Fowler – tross store evner til å se forbi det selvfølgeliggjorte – var grunnleggende preget av sin tids og sitt miljøes konvensjoner. Men om sitatet rent umiddelbart kan oppfattes, og høyst trolig var ment som en diskvalifikasjon av «detektivhistorien» (og andre former for «triviallitteratur») på et antatt universelt, «kvalitativt» grunnlag, kan det slik det står her – som epigraf til min oppgave et kvart århundre senere – leses annerledes:

Det er virkelig slik, at det meste som er skrevet om kriminallitteratur ikke forholder seg til «verdi» – om vi innser at «litterær verdi» ikke er en universell størrelse, men knyttet til diskurser; til litterære miljøer, tradisjoner og konvensjoner. Bedømmelsen av kriminallitteratur har lenge foregått, enten på «sosiologisk» eller politisk (det være seg marxistisk eller feministisk) grunnlag, eller på grunnlag av litterære tradisjoner og konvensjoner som har lite med kriminallitteraturens tradisjoner og konvensjoner å gjøre. Dette har ført til at kriminallitteraturen er holdt utenfor den akademiske, litterære kanon, som fortsatt i hovedsak er basert på et modernistisk litteratursyn med røtter i romantikken. Med andre ord: Kriminallitteraturen er ikke tilkjent noen egentlig, litterær verdi.

Utelatelsen fra kanon er neppe det verste: kriminalgenren levde og blomstret utenfor den høylitterære sfæren gjennom det meste av 1900-tallet – slik romanen gjorde det på 17- og 1800-tallet. Verre er det kanskje, at de siste tiårenes akademiske interesse for genren har ført til, at de fleste kriminalforfatterne som har hatt det man kan kalle litterære ambisjoner og talenter (foruten, naturligvis, en mengde mindre begavede forfattere) i de senere årene har beveget

seg bort fra det jeg vil hevde er kriminallitteraturens sterkeste områder, i retning mot former som bygger på en universaliserende, modernistisk (og i mine øyne forlengst kompromitert) estetikk. Med Fowlers ord, er det man har gjort «to generalize [...] presuppositions and criteria appropriate only to a narrow range of novelistic genres» (Fowler 2002:24).

Disse bestrebelsene kan imidlertid vanskelig føre til «høylitterær» anerkjennelse, fordi kriminalfortellingen (om den fortsatt skal fremstå som en «kriminalfortelling», og ikke en hvilken som helst fortelling om kriminalitet) tross alt må forholde seg til genreforventninger. Bestrebelsene vil bare sjelden føre til bedre fortellinger – fordi forfatterne, ved å bryte med forventningene, risikerer å miste det reservoaret av virkemidler som ligger i de spesifikke genretradisjonene. Bruddet med «formler» og «stereotypier» gir ikke nødvendigvis mer originale, men ofte mer forutsigbare resultater – fordi (som Fowler skriver) «ignoring genre has often meant passively accepting the conventions prescribed by custom and fashion» (2002:24).

Jeg har – tross visse sidesprang – forfektet et «postmodernistisk» litteratursyn i denne oppgaven. «Postmodernismen» er ofte blitt beskyldt for å være «relativistisk». Om man med det mener en forestilling om at «alt er like bra», er dette grunnleggende feil. Forskjellen mellom «postmodernisten» og modernisten på dette punktet, er ikke at «postmodernisten» ikke velger – men at han eller hun kontinuerlig må reflektere over og argumentere for sine verdivalg, fordi det ikke lenger finnes noe «arkhimedisk punkt» eller metafysisk grunnlag for «sannhet». Han eller hun må hele tiden vite at de valgene som gjøres er kontekstuelle, og at det finnes alternativer som kan være like gyldige. «Postmodernismen» utelukker, med andre ord, ikke verdivalg – bare det å basere valgene på essensialisme eller dogmatikk.

Når jeg hevder, både at kriminalgenren har litterær verdi på linje med den til enhver tid anerkjente «høylitteraturen», og at noen kriminalfortellinger er bedre enn andre, er det altså hverken utfra en forestilling om universelle, litterære kvaliteter eller en forestilling om at «alt er like mye verdt» – men utfra forståelsen av litterær verdi som kontekstuell, og om genre som litterær tradisjon og diskurs. Kriminallitteraturen har en lang historie som i seg selv burde legitimere kunstnerisk og akademisk anerkjennelse. Den fører videre gjennom 1900-tallet både folkelige fortellerformer og litterære tradisjoner modernismen fortrenget og fornektet, men som fortsatt fascinerer leserne og utfordrer intellektet. Blant kriminalforfatterne finner man en rekke begavede forfattere og bevisste genrekunstnere. Mer enn andre grener av det Fowler konvensjonelt kaller *Triviallitteratur* – og, ikke mindre viktig: mer enn den modernistiske høylitteraturen – representerer kriminallitteraturen en kombinasjon av «høykulturell» og

«folkelig» tradisjon, av samfunns- og menneskenærhet, og i tillegg en litterær og intellektuell lekenhet med plass for perspektiver en autoritær og rasjonalistisk samtid nødig slapp til i det «seriøse» kulturlivet (jfr Bakhtin 2003 [1941/65]). Den gode kriminallitteraturen er både underholdning og kunst. Kriminalgenren tillater både streng komposisjon og vidløftige digresjoner: Jeg ser i 1900-tallets kriminallitteratur klare paralleller, både til eldre romankunst, og til klassisistisk drama. Og jeg ser kriminallitteraturen som en forbindelse mellom den førmodernistiske litteraturen og den postmoderne metafiksjonslitteraturen.

Jeg ser altså kriminallitteraturens verdi i det at den – som genre betraktet – er *noe annet* enn de formene for prosafiksjon som siden slutten av 1800-tallet har vært dyrket i «høylitterære» kretser. I klar opposisjon til sentrale modernistiske teoretikere, ser jeg mangfold og mangetydighet som verdier i seg selv, og en ensidig dyrking av et snevert utvalg antatte mesterverker som en forarming av kunsten og kulturlivet.

Derfor ser jeg den enkelte kriminalfortellingens kvalitet, ikke i forhold til de «høylitterære» kvalitetskriteriene mange fortsatt oppfatter som universelle (men som i realiteten er bundet til en historisk og kulturell kontekst: modernismen), men i forhold til genrens egne tradisjoner – gjennom en forsøksvis «postmodernistisk» tilnærming til disse: En tilnærmingstype med vekt på kontekst, både når det gjelder verkene og min egen lesning av dem.

Modernismens dogme om at «form og innhold er ett», betyr at form i seg selv ikke tillegges meningsbærende funksjon eller verdi, men snarere ses som en funksjon av tekstens semantiske innhold. Såvel det tankemessige innholdet som formen må være «ny», om en tekst skal være et kunstverk i modernistisk forstand. Dette representerer en innsnevring av litteraturens uttrykksmuligheter. Å bedømme kriminallitteraturen utfra 1900-tallets «høylitterære» kriterier, kan sammenlignes med det å vurdere sonetter eller stev etter modernistiske kriterier for lyrikk: i beste fall overses den bundne formen som definerer genren; i verste fall blir den et avgjørende ankepunkt mot verket. En kriminalroman som oppfyller konvensjonelle krav til psykologi og stilistikk, kan være en utmerket kriminalroman – men dens «bundne» form vil alltid gjøre den til annenrangs litteratur, fra et modernistisk perspektiv sett. Og dersom man holder flertydighet som en grunnleggende litterær kvalitet, er den sjelden en bedre kriminalroman enn én som virtuost spiller på genrens reservoar av typiske virkemidler, som gjenkjennelige karakterer, plott og stil – virkemidler som, gjennom sin likhet med andre kriminalfortellings, leder leseren inn et nettverk av intertekstuelle referanser som tilfører fortellingen nye lag av mening. Når Henrik Langeland (2007) kaller kriminallitteraturen «handlingsdrevet»,

i motsetning til en «språkdrevet» høylitteratur, er dette en grov forenkling. Den beste kriminallitteraturen har kvaliteter både i fortelling og stilistikk (for å bruke Borges' [1999a] kategorier fremfor Langelands) – men i tillegg har genrelitteraturen en dimensjon som går tapt med «genreløshetens» forsømmelse av det bevisste, intertekstuelle spillet som kjennetegner metafiksjonen.

MIN TILNÆRMING TIL kriminallitteraturen knytter an til litteratursyn som kan ligne mer på de førmodernistiske enn på 1900-tallets: Jeg forkaster idéen om originalitet som det ultimate, kunstneriske kvalitetskriterium, og påkaller istedet begrepet *emulering*: Kunsten å benytte kjente former og motiver som grunnlag for stadig nye verker. I dette ligger også en kritikk av det romantiske kunstnerbegrepet (som bygger på den forestillingen om «det autonome subjektet» som poststrukturalismen tvinger oss til å forkaste) og det tilhørende kunstbegrepet, som fornekte de kontekstuelle og mellommenneskelige aspektene ved kunsten. Slik tilfellet var med klassiske litteraturformer og annen eldre kunst, kan kriminallitteraturen betraktes som et håndverk, der kvalitetsbegrepet må knyttes til forfatterens beherskelse av tradisjonen og ikke kan ses løsrevet fra denne.

Selv om et slikt syn innebærer en interesse for formelle virkemidler, blir rent formelle genredefinisjoner, i mitt «postmodernistiske» perspektiv, både teoretisk og praktisk umulige. En genre er ikke en serie avspeilinger av et idealt kunstverk (jfr Szondi 2003 [1963]; Thompson 2007 [1972]); den er summen av en tradisjon. En levende tradisjon vil nødvendigvis være i stadig endring. Å isolere spesielt vellykkede verk eller forfatterskap som «genreoverskridende», i forsøk på å heve dem opp i en «høyere» litteraturkategori, er feilslått. I et historisk perspektiv er det lett å se, at det som, med utgangspunkt i forestillingen om genren som statisk, kan synes som genrebrudd, vil bli en del av tradisjonen om det er dyktig gjort og får tilstrekkelig tilslutning – slik vi ser (på godt og vondt) med den «realistiske» og «samfunnskritiske» politiromanen de siste par tiårene.

Men om genren slik ses som tradisjon og diskursivt regime, står det enhver forfatter eller kritiker fritt å fremheve noen og forkaste andre deler av tradisjonen. Genre, tradisjoner og diskurser skapes underveis, og genrekonseptet åpner for refleksjon over forhold som lett usynliggjøres i dominerende litteraturdiskurser. Dagens tendens i kriminallitteraturen, til å nærme seg «mainstream»-romanen på bekostning av tradisjonelt genrepreg, er ikke et resultat av uavvendelige, historiske og sosiale mekanismer, men av valg tatt av forfattere, forleggere og



kritikere – enten tradisjonsbruddet begrunnes med modernistisk estetikk, politisk-moralske imperativer, eller med rent liberalistisk markedstenkning.<sup>1</sup> Valgene kunne vært annerledes, om forutsetningene ble gjenstand for refleksjon.

Med den tette kontakten mellom forfattere, forlag og akademia i et lite og høyt utdannet samfunn som det norske, vil konservatismen i litteraturvitenskapen lett bli en hindring for både mangfold og nyskaping i litteraturen.

# Noter

## Innledning

- 1 Jeg vil i denne oppgaven benytte termen «paradigme» om et overordnet, vitenskapsteoretisk «klima». I termen «diskurs» legger jeg de betydningene som ble etablert av Foucault; se kapittelet «Modernisme og 'postmodernisme'». Det er imidlertid også mulig å benytte termen «diskursivt regime» på en måte som ligner min bruk av «paradigme».
- 2 Redaktørene for Aschehougs samtidige kanon-prosjekt viste større historisk forståelse: I sitt utvalg for perioden 1900–60 inkluderte de både populariserende fagforfattere, en folkekjær underholder, og anti-modernistiske lyrikere med forkjærlighet for kriminallitteratur. Modernismens storhetstid ble m.a.o. behandlet som en avsluttet epoke, hvis estetiske kriterier ikke nødvendigvis er gyldige for vår egen tid.

## Eldre tilnærmingsmåter

- 1 Det må imidlertid bemerkes, at også «høylitterære» tekster ble offer for reduksjonistiske lesemåter i strukturalismens storhetstid.
- 2 Dette resulterer ikke sjelden i paradokser, som at kritikere som i utgangspunktet opererer med formelle genredefinisjoner, ekskluderer verker (f.eks. «La Muerte y La Brújula»; Borges 2000b) som tilfredsstillende alle formelle krav til genren, på rent kontekstuell grunnlag.
- 3 Her kan religionshistorikeren Per Bjørnar Grandes kronikk i *Aftenposten* i mai 2007 nevnes som et toppunkt av kunnskaps- og perspektivløshet (Grande 2007). Det burde være unødvendig å poengtere at den modernistiske kanoniseringen av enkelte verker og forfattere forutsetter en fortrenkning av den store majoriteten av utgivelser, også innenfor den til enhver tid aksepterte høylitterære sfæren.
- 4 Olsen gjentok sine argumenter uforandret 11 år og flere kriminalromaner senere, under Norsk Kritikerlags krimdebatt på Café Mono i Oslo, våren 2007.
- 5 Det går imidlertid klart frem av Brekstads eksempelbruk, at hans grunnlag for vurdering av kriminallitteraturen var tilfeldig titting på TV-serier, snarere enn lesning av romaner og andre fortellinger.
- 6 Jfr utlysningsteksten til Damms store krimkonkurranse:  
< <http://www.damm.no/kampanje/krimkonkurranse/> > (12.12.2007)

## Et teoretisk utgangspunkt

- 1 Selv er jeg imidlertid ukomfortabel med en slik avgrensning. Så lenge modernismen dominerer litteraturvitenskapen, og fagets kobling til både forlagsvesen og forfattermiljøer synes sterkere enn noensinne, vil den levende litteraturen henge fast i modernismens tenkemåter og uttrykksformer.
- 2 Foruten de innenfor litteraturvitenskapen velkjente Foucault og Deleuze, kan nevnes sosiologen og medievitneren Stuart Hall, og statsviterne Ernesto Laclau og Chantal Mouffe. Begrepet «postmarxisme» er spesielt knyttet til de to sistnevnte.
- 3 Uten å bevege meg for langt inn i et komplisert område som ikke direkte vedrører oppgaven, vil jeg hevde at det her er en markert forskjell på strukturalistisk og poststrukturalistisk forståelse; utdypet av Derrida gjennom begrepsparet *différencel'différance*. For diskusjon og videre referanser henviser jeg til Currie (2004).
- 4 At tenkere som Deleuze, og sogar Derrida, innenfor litteraturvitenskapen og andre konservative fagområder leses som metafysikere, er en sak som hører under lese-teorien. En kompliserende faktor er, naturligvis, at termen og begrepet «metafysikk» har ulikt innhold i ulike kontekster.
- 5 Det må bemerkes at «politics» bør forstås som «sosiale sammenhenger», snarere enn det snevre «politikk».
- 6 Sara (eller Sarah) Mills er litteraturviter; for tiden professor ved Sheffield Hallam University, med feministiske og postkolonialistiske problemstillinger som hovedfelt. Med sin basis i Foucault kan hun regnes til retningen kritisk (eller tekstuell) diskursanalyse, der den britiske lingvisten Norman Fairclough fremstår som det sentrale navnet. En annen hovedretning innenfor denne typen tenkning er den samfunnsvitenskapelig baserte diskurspsykologien, der eldre språkfilosofi og amerikansk pragmatisme har større betydning enn Foucault. Her er britten Jonathan Potter (1996; tidligere i samarbeid med Margareth

- Wetherell) og amerikaneren Kenneth J. Gergen markante navn. Betegnelsen «diskursteori» blir ofte forbeholdt den mest ekstreme retningen, bl.a. representert ved ekteparet Ernesto Laclau og Chantal Mouffe (1990); begge statsvitere, henholdsvis argentinsk og belgisk fødte, men naturaliserte briter. Disse avviser alle forestillinger om en «sosial virkelighet», annet enn som en epistemologisk konstruksjon. Man bør også merke seg at Habermas' «diskursetikk» (Steinsholt 1992) representerer en nærmest motsatt posisjon.
- 7 «Ideologi» her i betydningen «falsk bevissthet». Enkelte senmodernister, som litteraturviteren Terry Eagleton og sosialpsykologen Michael Billig, definerer imidlertid «ideologi» på en måte som ligner den her presenterte definisjonen av «diskurs».
  - 8 Knut Nærums kjente vitsetegning fra 1988, gjenbrukt av Norsk Kritikerlag 1. mai 2006 (< <http://www.kritikerlaget.no> >), bommer altså fullstendig på målet: Det er modernismens utopi om et «transparent» språk som er rett adresse for Nærums latterliggjøring.
  - 9 Slik teori gjør det lettere å forstå opinionsskifter av den typen som tidligere ble «forklart» som «massehysteri»: En plutselig dreining fra stabilt demokrati til allment krav om diktatur er mindre ubegripelig om man ser at den demokratiske diskursen eksisterer parallelt med diskurser som sier at enhet er bedre enn splid, at eksperter best kan håndtere kriser o.l. En plutselig dreining fra allmenn toleranse til utbredt fremmedfrykt, blir sannsynlig om man ser at toleranse-diskursen er forbundet med likhets- eller konsensus-diskurser der avvik lett kan tolkes som en trussel mot det harmoniske fellesskapet.
  - 10 Begrepet ble introdusert av bibliografene Egan og Shera allerede i 1952, og er først senere knyttet til Foucault og lignende tenkere. Begrepet assosieres imidlertid også med mer tradisjonelle tenkere som filosofen Alvin Goldman og sosiologen Steve Fuller.
  - 11 På et hverdagslig plan kan subjektposisjonene demonstreres med hvordan en person kan være norsk, mann, sønn, far, ektefelle, elsker, yrkesutøver, hundeeier, deltager i ulike sosiale sammenhenger – og i hver av disse posisjonene, og i skiftende kombinasjoner av dem, utøve ulike egenskaper, hvorav noen, isolert sett, kan synes motstridende. For en bredere drøfting på mer konvensjonelt grunnlag, se Anderson (2000).
  - 12 Ønsker man å systematisere, kan man betrakte den som en negativ variant av omvendelsesformelen som er så vanlig i religiøs litteratur (og i 1970-tallets politiske), og som ble parodiert allerede av Boccaccio.
  - 13 Psykologen og samfunnsviteren Valerie Walkerdine (1988) gikk i sin tid enda lenger: Hun omtaler denne typen teori som «fantasier».
  - 14 Artikkelen «Qu'est-ce qu'un auteur?», 1969 (Foucault 2000), blir likevel ofte tolket som en tilslutning til de strukturalistiske forestillingene forfatteren kritiserer. Denne feillesningen (om man kan benytte et slikt uttrykk i forbindelse med en tenker som oppfordret til fri bruk av tankeelementer fra hans egne tekster) skyldes nok Foucaults avsluttende fantasi om en fremtid helt uten fokus på tekstens personlige opphav – men like mye at artikkelens hoveddel, analysen av forfatterbegreper, representerer tenkemåter som ikke er vanlige i litteraturvitenskapen.
  - 15 Gumbrecht (2001) kjenner muligens Foucaults teorier, men betrakter dem som «popularisering» av mer betydningsfulle tenkeres idéer og gjenkjenner dem tilsynelatende ikke i de pragmatiske tilnærmingene Foucault selv oppfordret til.
  - 16 Det var umulig for meg å motstå fristelsen til å benytte tittelen på Chestertons vagt antisemittiske novelle fra 1914...
  - 17 Litteraturviteren Graham Allen (2006) skriver fra et konvensjonelt modernistisk utgangspunkt, og har ellers en hang til å fokusere på kritikk av det antatt «postmodernistiske».
  - 18 Dette fører f.eks. til at han ser en vending mot ontologien hos de «postmoderne» forfatterne, der en «postmodernist» snarere vil hevde at det dreier seg om dekonstruksjon av det i modernismen selvfølgeliggjorte «ontologiske begjær».
  - 19 Eller trekvart, om vi inkluderer det modernistiske uromomentet Borges, og senere arbeider av hans jevnaldrende Nabokov og Beckett.
  - 20 Det kan imidlertid være uklart når slike «kataloger» bør oppfattes som imitasjon av, eller parodi på, vitenskapelig metodikk.

## Noen genrehistoriske linjer

- 1 Navnet Lönnrot henspiller naturligvis på den finske amatørforskeren som konstruerte et «urgammelt» nasjonalepos på basis av nasjonalromantiske forventninger og samtidig sangtradisjon; jfr kapitlet om folkløstiske innspill. I Borges' mer lettbenete kriminalnoveller (skrevet i samarbeid med Adolfo Bioy Casares, og utgitt under pseudonymet H. Bustos Domecq, 1942–46) er detektivens navn, passende nok, Parodi.

## «Gullalderens» detektivfortelling

- 1 Det kan synes som om medisineren Doyle likevel ikke var noen betingelsesløs rasjonalist. Hans engasjement i spiritismen og interesse for alver er allment kjent. Den vitenskapelige interessen for det «overnaturlige» på 1900-tallet er imidlertid langt mer omfattende enn ettertiden har villet vedgå, så Doyle var i godt selskap. – Antropologen (m.m.) John Hathaway Winslow lanserte forøvrig i 1983 teorien om at det var Doyle som sto bak Piltdown-mannen; en teori som senere er ytterligere underbygget av den amerikanske vitenskapshistorikeren og spøkefuglen Richard Milner: Doyle var en ivrig spiller på golfbanen i Piltdown, og professor Challenger-historien *The Lost World*, 1912 (Doyle 2005), skal inneholde flere mulige hint om forfalskningen. Motivet skal ha vært å avsløre de vitenskapelige autoritetenes tendens til å godta alt som bekreftet deres egne forutinntatte oppfatninger (jfr. Sayers og Sterne, nedenfor).
- 2 Når Sherlock Holmes leser og kommenterer dr. Watsons fortellinger, kan det snarere ses som Conan Doyle forsøk på å etablere Holmes som en «levende person», enn på å bygge opp et metalitterært univers (jfr Skei 2003). Doyles venn J.M. Barrie ironiserer riktignok over dette (<<http://thenostalgialeague.com/olmag/barrie.html>>), og metaaspektene blir dominerende når senere «sherlockianere» insisterer på å behandle Holmes og Watson som reelle personer, og Doyle som «a mere literary agent».
- 3 Agatha Christie kunne benytte den uformelle tittelen *Lady Mallowan* etter at ektemannen ble Sir Max i 1968, og den formelle *Dame* Agatha etter at hun selv ble opphøyet i lavadelen i 1971. Mens kollegaen Ngaio Marsh, som fikk sin *Dame*-tittel 5 år tidligere, også engasjerte seg i «seriøs» dramatikk, fikk Christie sin tittel for kriminalforfatterskapet alene. En markant forandring fra 1902, da Arthur Conan Doyle fikk sin riddertittel, ikke som skaperen av Sherlock Holmes, men som imperialistisk propagandør under Boerkrigen.
- 4 Det fokuset på Poirots (og andre litterære detektivs) kjønnsidentitet som feministiske kritikere insisterer på (se f.eks. Hultgren 2006 og 2006a), representerer en i mine øyne utillatelig innsnevring av perspektivet. Vår tids forestilling om Poirots feminine trekk er forøvrig, mer enn av bøkene (der den lille Poirots militære holdning og svakhet for kvinner ofte fremheves), basert på TV-serien (*Agatha Christie's Poirot*, 1989–2008), der disse trekkene er forsterket. Feminine menn er hos Christie alltid skildret som suspekter – om enn ikke uten en viss fascinasjon (jfr Christie 1986).
- 5 At Christie internasjonalt har fått æren for å ha oppfunnet dette fortellergrepet, beror selvfølgelig på anglosentrisme. Stein Riverton (Sven Elvestad) benyttet det med større eleganse i *Jernvognen* 17 år tidligere (Riverton 1909), og utviklet det i *Morderen fra mørket*, 1914. Maurice Leblanc benyttet grepet noe mer klosset i sin første Arsène Lupin-fortelling, 1905. Men det ble brukt av Anton Tsjekhov i en føljetong allerede i 1884–85 – oversatt til engelsk samme år som Christies roman kom ut (Chekov 1987).
- 6 Christie lar, annetsteds, Poirot si, at mens menn har mange muligheter til å oppsøke farene som kan krydre livet, må kvinner hovedsaklig finne dem gjennom seksuelle forhold. Men også Chandlers Marlowe (se kapitlet «Raymond Chandler») og andre mannlige helter har masochistiske drag.
- 7 TV-dramatiseringen fra 2005 (i den ellers fortreffelige serien *Agatha Christie's Poirot*, 1989–) gjør vold på dette viktige poenget, ved å bytte ut flere av personene: Oberst Race fordi James Fox, som hadde spilt Race i en tidligere episode, ikke var tilgjengelig; Battle sannsynligvis fordi politimannen i TV-versjonen avsløres som homofil. Homofili er et tema Christie svært sjelden berører, og da ytterst diskret – likevel er det blitt noe av et hovedmotiv i 2000-tallets TV-dramatiseringer.
- 8 Litteraturhistorien har selvfølgelig mange eksempler på slik bruk av personlige hevnfantasier. Maj Sjöwall hevder f.eks. at drapsofferet i den første av hennes og ektemannen Per Wahlöös kriminalromaner, *Roseanna* (Sjöwall & Wahlöö 1965), er modellert etter en kvinne hun mente la an på ektemannen. Nærmest motsatt blir det, når Georges Simenon bruker seg selv som modell for et usympatisk drapsoffer.
- 9 Den Frederick Arbuthnot som nevnes som sir Gervase Chevenix-Gores svigerfar i «Dead Man's Mirror» (Christie 1971b) skiller seg sterkt fra Sayers'. Kanskje er bruken av navnet en innrømmelse av at Christie i

denne fortellingen forsøkte å nærme seg Sayers' stil. Sayers, på sin side, har sikkert lånt navnet fra Ronald Arbuthnott Knox (1888–1957); Oxford-teologen som konverterte til katolisismen og senere utga flere kriminalromaner. Som Sayers var Knox en venn og beundrer av Chesterton. I P.D. James' *Death in Holy Orders* (James 2001) er navnet Arbuthnot en av mange referanser til Sayers.

- 10 Denne teknikken (med klare referanser til engelsk populærlitteratur) ble også benyttet av det norske psevdonymet Johnny W. Lambeth (alias kritikeren og oversetteren Niels Chr. Brøgger) i *Mordet i Nationaltheatret* (Lambeth 1952).
- 11 Sayers viste også andre steder interesse for gåter og rebuser. I novellen «The Fascinating Problem of Uncle Meneager's Will» (Sayers 2003a:40–63) er løsningen basert på en kryssordoppgave. Også i *The Nine Tailors* (se nedenfor) spiller et kodet budskap en viktig rolle.
- 12 Den ble fulgt av det omarbeidede skuespillet *Busman's Holiday*, 1937.
- 13 Van Dines tyve regler for detektivfortellingen (publisert i *American Magazine*, september 1928; se < <http://www.mysterylist.com/declog.htm> >) er nok av enkelte kritikere blitt oppfattet som en reell genrededefinisjon – til tross for at flere av forbudene i realiteten gjaldt gjenbruk av klassiske motiver. Blant forfatterne har slike lister heller fungert som en utfordring, i tråd med genrekonseptets vekt på emulering: Det finnes knapt en betydelig kriminalforfatter som ikke med overlegg har brutt de fleste av reglene.
- 14 En kvinne minnes med seks slag; et barn med tre. Etter denne markeringen ringes det én gang for hvert av den avdødes leveår. Likheten mellom *teller* og *tailor* er en bakgrunn for talemåten «nine tailors make a man», som også spiller på myten om skredderen som en mindreverdigg representant for hankjønn.
- 15 Den første boken om HM ble, etter forfatterens ønske, utgitt med forfatternavnet Carr Dickson – forandringen ble foretatt av forleggeren ved utgivelse nr. 2.
- 16 I den kanskje mest Carr-inspirerte romanen, *Døde menn går i land* (Borge 1983:291–455), samarbeidet Bjerke med kritikeren og litteraturhistorikeren Bjørn Carling.
- 17 Et eksempel kan være *Curtain* (Christie 1975), der vitenskapsetikk og menneskeverd er et gjennomgående tema. Boken kom ut først i 1975, men er skrevet omkring 1940, med nazismen som aktuell bakgrunn.

## «Hardkokte» amerikanere

- 1 Paret Hammett/Hellman er også skildret i flere filmer, både i «dokudramaer» som *Dash and Lilly* (Bates 1999) og fiksjonsfilmer som *Barton Fink* (Coen 1991) – der paret, lett forkledd, opptrer som drapsofre (W.P. Mayhew har riktignok også lånt enkelte trekk fra William Faulkner, men filmen er full av allusjoner til Hammetts liv og fortellinger). Judy Davis spilte både Lillian Hellman i *Dash and Lilly*, og Hellman-skikkelsen Audrey Taylor i *Barton Fink*, mot henholdsvis Sam Shepard og John Mahoney. Paret ble spilt av Jason Robards og Jane Fonda (etter at Jack Nicholson ble forkastet av regissøren og Barbara Streisand takket nei til rollen) i Fred Zinnemans *Julia* (Zinneman 1977). Frederic Forrest har to ganger spilt Hammett, i Wim Wenders krimeventyr med forfatterens navn (Wenders 1982), og 10 år senere i en TV-produksjon om McCarthy-prosessene, *Citizen Cohn* (Pierson 1992). Slik assosiativ *casting* er likevel mindre utbredt i amerikansk film enn i britisk TV-produksjon, der spillet med roller og skuespillere kanskje har utgangspunkt i Shakespeare-tradisjonen – men også ligner genrelitteraturens bruk av *stock characters* og andre assosiative teknikker.
- 2 De to fortellingene «The Big Knockover» og «\$106.000 Blood Money» (Hammett 1969 [1927]) ble også utgitt samlet i bokform i 1942 under tittelen *Blood Money*, og blir av enkelte betraktet som en roman. De beholdt imidlertid sin form av to uavhengige fortellinger, der den siste er en fortsettelse av den første.
- 3 J.D. Carr svarte noen år senere på tiltale, med å frata de «hardkokte» – såvel som Simenon – all ære. All kriminallitteratur uten en strengt og logisk oppbygd intrige, er for Carr like forkastelig som den springende episode-oppyggingen i eldre spenningslitteratur.
- 4 Kuroiwa hevdet at *Yojimbo* var bygget på en filmatisering av *The Glass Key*, men plottet synes snarere hentet fra *Red Harvest*. Brødrene Coens *Miller's Crossing* bygger også på filmatiseringer av *The Glass Key*, men trekker inn motiver fra *Red Harvest*. Hammett er heller ikke her kreditert, men gjelden til ham poengteres i *Barton Fink* (Coen 1991; se ovenfor), som brødrene skrev manus til samtidig. Såvel Sergio Leones *A Fistful of Dollars* (1964) som Walter Hills *Last Man Standing* betraktes som «remakes» av *Yojimbo*. Hill krediterer Kurosawa og hans medforfatter, men har også ukreditert lånt miljø, motiver og scener fra Hammetts novelle *Nightmare Town* (Hammett 1999:3–41).

- 5 I et slikt historisk perspektiv blir Kjartan Fløgstads hyllest til Hammett som en litterær revolusjonær lite overbevisende. Den intellektuelle standarden Fløgstad pretenderer med sin blanding av strukturalisme og marxisme, kompromitteres uansett av en argumentasjon med basis i manglende interesse for genren som sådan (Fløgstad 1981).
- 6 I «The Gutting of Couffignal», 1925 (Hammett 1969:25–54) leser *the Op* M.P. Shiels *The Lord of the Sea*, 1901, som «had to do with a strong, tough and violent fellow named Hogarth, whose modest plan was to hold the world in one hand. There were plots and counterplots, kidnappings, murders, prisonbreakings, forgeries and burglaries, diamonds large as hats and floating forts larger than Couffignal. It sounds dizzy here, but in the book it was as real as a dime» (1969:27).
- 7 John Houstons manuskript til filmatiseringen (Houston 1941) har visstnok bare én replikkveksling som ikke er hentet fra romanen: Avslutningen med Spades Shakespeare-sitat: «The stuff that dreams are made of» (Sæther 1999).
- 8 Bildet av den sylslanke forfatteren på omslaget av den første bokutgaven, og senere tittelen på filmserien, ga det feilaktige inntrykket at det var Charles som var «den tynne». Den originale romantittelen henspiller imidlertid på forvirringen omkring drapsofferets identitet.
- 9 En norsk variant, om enn med en noe annen vinkling, er Gunnar Staalesens *Din, til døden*, (Staalesen 1979) .
- 10 Myten vil ha det til at Hammett også var sterkt delaktig i partneren Lillian Hellmans skuespill – noe Hellman (1969) selv var villig til å innrømme. Hun avviser imidlertid at hun selv skulle ha bidratt avgjørende til Hammetts senere arbeider (jfr Coen 1991).
- 11 Deler av dialogen ligner forøvrig på en samtale mellom lord Peter Wimsey og hans tjener Bunter med referanse til den victorianske grøsserforfatteren Sheridan Le Fanu i *The Nine Tailors* (Sayers 2003) – jeg har ikke kunnet bringe på det rene om det dreier seg om et bevisst hint fra Chandlers side. Referansen til Chandler og Marlowes replikker er imidlertid åpenbar når Kjell Ola Dahl (2005) benytter et utdrag fra Eliots dikt som epigraf et halvt århundre senere.
- 12 Nærmere bestemt småbyen «Santa Teresa», tydelig modellert etter forfatterens hjemsted Santa Barbara. Som en tributt til Macdonald har Sue Grafton (1940–) lagt sine Kinsey Millhone-fortellinger («Alfabet-serien») til Santa Teresa.

## Politiromanen

- 1 Om Omres rene krimproduksjon var begrenset (en rekke av hans romaner og noveller kan selvfølgelig innlemmes i et «utvidet krimbegrep»; flere kvalifiserer til betegnelsen «psykologisk thriller, se neste kapittel), har forfatterskapet hatt en tydelig innflytelse på en av de siste tiårenes fremste norske kriminalforfattere: Kjell Ola Dahl (se kapittelet med samme navn).
- 2 Det kan naturligvis diskuteres hvorvidt TV-serier som Steven Bochcos *Hill Street Blues* (1981–87) og *NYPD Blue* (1993–2005) bygger på McBains romaner, eller på deres forbilder i TV-dramatikken.
- 3 Martin Samalson opptre i *Lady Killer*, 1958 (McBain 1987); en mann politiet bruker store ressurser på å finne, men som viser seg å være uten betydning for saken, og dessuten en ganske irriterende fyr. I *Lady, Lady, I Did It*, 1961 (McBain 1980) strever detektivene fra 87. med et lignende problem med en døendes siste ord, som det Beck og hans folk sliter med i *Den skrattende politen*.
- 4 At denne Rhea Nielsen lett kan assosieres med «modergudinnen» av samme navn, er en annen sak.
- 5 Haimes' (1908–84) erklærte forbilde var imidlertid Dahiell Hammett, som han leste i fengselet etter at han var dømt for væpnet ran.
- 6 Begrunnelsene kan også være knyttet direkte til feministiske forestillinger om opphevelse av skillet mellom offentlig og privat sfære (Marklund 1998).

## Thrilleren

- 1 Her velger jeg å se bort fra at norske forlag de siste årene mer og mer har brukt genrebetegnelsen «thriller» som pseudonym for «kriminalroman».

## To samtidsforfattere

- 1 Også av mannlige forfattere, som Stieg Larsson.
- 2 Et poeng som har gått den norske forleggeren hus forbi; i norske utgaver oversettes titlene med stillingsbetegnelser fra det norske politiet.
- 3 Sven Wollter, som hadde en rolle i *Offret*, fikk rollen som Van Veeteren da Maardam-serien ble filmatisert et par år senere.
- 4 I *Brannbilen som forsvann* (Sjöwall & Wahlöö 1969) er det den eldre politimannen Kollberg som knivstikkes, takket være den yngre Skackes mangel på rutine – mens det i *Den vedervärdige mannen från Säffle* (Sjöwall & Wahlöö 1971) er den erfarne Martin Beck som ofrer seg selv, i forsøket på å stoppe en masse-morder hvis motivasjon er knyttet til uheldige sider ved politiets virksomhet.
- 5 I betydningen «som vender seg mot eldre og autoritære forståelsesmodeller, i opposisjon til nyere og åpnere forståelse».
- 6 Jfr intervju med Nesser i *Proletaren* (se «Nettressurser» i referanselisten).
- 7 En tegneserie som forøvrig, sin hverdagslighet til tross, ikke var fri for innslag av metafiksjon.
- 8 Et godt eksempel fra 2000-tallet kan være Frode Grytten's *Flytande björn*; en klassisk «hardkokt» kriminalfortelling frem til den konvensjonelt «høylitterære» avslutningen. Dette, samt forfatterens navn, førte til at mange vegret seg mot å akseptere romanen som «krim». Mange anmeldere avslørte også høy grad av inkompetanse i forhold til genren.
- 9 Hvordan et tilsynelatende opprør kan ses som en besvergelse av eksisterende moralnormer, belyses bl.a. av Smedslund (1999).

## Genre og kvalitet

- 1 Disse tre begrunnelsesformene er ikke på noen måte motsetninger; tvert imot forekommer de som oftest sammen: Dagens kriminalroman skal både frigjøre seg fra «formelpreg» og «stereotypier», og være «samfunnskritisk» – fordi «det er dette leserne vil ha».



# Litteratur og referanser

## » Skjønnlitteratur

- Bentley, E.C. 2001: *Trent's Last Case* [1913]. Project Gutenberg  
< <http://www.gutenberg.org/etext/2568> > (15.03.08)
- Borge, Bernhard 1983: *Nattmennesket* [1941] / *De dødes tjern* [1942] / *Døde menn går i land* [1947] / *Skjult mønster* [1950]. Stabekk: Den norske Bokklubben
- Borges, Jorge Luis 2000a: «Pierre Menard, forfatter av Don Quijote» [«Pierre Menard, autor del Quijote», 1941]. Oversatt av Finn Aasen [1964], i *Labyrinter* [Ficciones, 1944]. Oslo: Cappelen.  
[Borges, Jorge Luis: *Ficciones* (s. 47–59). Madrid: Alianza 1987]
- Borges, Jorge Luis 2000b: «Døden og passeren» [«La Muerte y La Brújula», 1944]. Oversatt av Finn Aasen [1964], i *Labyrinter* [Ficciones, 1944]. Oslo: Cappelen.  
[Borges, Jorge Luis: *Ficciones* (s. 147–163). Madrid: Alianza 1987]
- Carr, John Dickson 1956: *The Waxworks Murder* [1932]. Hammondsworth: Penguin
- Carr, John Dickson 2002: *The Hollow Man* [1935]. London: Orion
- Carr, John Dickson 1985: *The Burning Court* [1937]. New York: International Polygonics
- Carr, John Dickson 1989: *The Crooked Hinge* [1938]. London: HarperCollins
- Chandler, Raymond 1995: *The Big Sleep* [1939]. London: Penguin
- Chandler, Raymond 1975: *Farewell, my Lovely* [1940]. Harmondsworth: Penguin
- Chandler, Raymond 1974: *The Long Goodbye* [1953]. Harmondsworth: Penguin
- Chandler, Raymond 1989: *Playback* [1958]. London: Penguin
- Chandler, Raymond 1976: *Killer in the Rain* [1935–41; 1964]. Harmondsworth: Penguin
- Chekhov, Anton P. 1987: *The Shooting Party* [Мой ласковый и нежный зверь, 1884–85]. Oversatt av A.E. Chamot [1926]. University of Chicago Press
- Chesterton, G.K. 1989: *The Complete Father Brown Stories* [*The Innocence of Father Brown*, 1911; *The Wisdom of Father Brown*, 1914; *The Incredulity of Father Brown*, 1926; *The Secret of Father Brown*, 1927; *The Scandal of Father Brown*, 1935]. Ware: Wordsworth. På nett:  
< <http://etext.library.adelaide.edu.au/c/chesterton/gk/c52fb/index.html> > (15.03.08)
- Chesterton, G.K. 2004: *The Man Who Was Thursday: A Nightmare* [1908]. University of Adelaide: eBooks@Adelaide  
< <http://etext.library.adelaide.edu.au/c/chesterton/gk/c52man/> > (15.03.08)
- Christie, Agatha 2001: *The Mysterious Affair at Styles* [1920]. London: HarperCollins
- Christie, Agatha 1974: *The Murder on the Links* [1923]. 18. opplag. London: Pan Books
- Christie, Agatha 1986: *The Man in the Brown Suit* [1924]. New York: Berkeley
- Christie, Agatha 2002: *The Murder of Roger Ackroyd* [1926]. London: HarperCollins
- Christie, Agatha 2003a: *The Mysterious Mr. Quin* [1930]. London: HarperCollins
- Christie, Agatha 1971a: «Murder in the Mews» [1932], i *Dead Man's Mirror*. New York: Dell
- Christie, Agatha 2003b: *Parker Pyne Investigates* [1934]. London: HarperCollins
- Christie, Agatha 1971b: «Dead Man's Mirror» [1936], i *Dead Man's Mirror*. New York: Dell
- Christie, Agatha 2005: *Cards on the Table* [1936]. New York: Berkeley
- Christie, Agatha 1986: *The Moving Finger* [1942] (7. opplag). New York: Berkley
- Christie, Agatha 2000: *Curtain. Poirot's Last Case* [1975]. New York: Berkeley
- Dahl, Kjell Ola 1993: *Dødens investeringer*. Oslo: Gyldendal
- Dahl, Kjell Ola 1994: *Seksognitti*. Oslo: Gyldendal
- Dahl, Kjell Ola 1996: *Miniatyren*. Oslo: Gyldendal
- Dahl, Kjell Ola 1998: *Siste skygge av tvil*. Oslo: Gyldendal
- Dahl, Kjell Ola 2000: *En liten gyllen ring*. Oslo: Gyldendal
- Dahl, Kjell Ola 2005: *Den fjerde raneren*. Oslo: Kagge

- Dickson, Carter 1989: *The Reader is Warned* [1939]. New York: International Polygonics
- Doyle, Arthur Conan 2005: *The Lost World* [1912]. Champaign: Project Gutenberg  
< <http://www.gutenberg.org/dirs/etext94/lostw10.txt> > (15.03.08)
- Doyle, Arthur Conan 1981: *The Penguin Complete Sherlock Holmes*. Harmondsworth: Penguin
- Eco, Umberto 1988: *Rosens navn* [*Il nome della rosa*, 1980]. Overs. Carsten Middelthon. Stabekk: Den norske Bokklubben
- Freeman, R. Austin 2004: *The Red Thumb Mark* [1907]. Project Gutenberg  
< <http://www.gutenberg.org/etext/11128> > (15.03.08)
- Grytten, Frode 2005: *Flytande bjørn*. Oslo: Det norske Samlaget
- Hammett, Samuel Dashiell 1992a: *Red Harvest* [1927–29]. New York: Random/Vintage
- Hammett, Samuel Dashiell 1989a: *The Dain Curse* [1928–29]. New York: Random/Vintage
- Hammett, Samuel Dashiell 1989b: *The Maltese Falcon* [1929–30]. New York: Random/Vintage
- Hammett, Samuel Dashiell 1989c: *The Glass Key* [1931]. New York: Random/Vintage
- Hammett, Samuel Dashiell 1988: *Woman in the Dark* [1933/53]. London: Headline
- Hammett, Samuel Dashiell 1982: *The Thin Man* [1934]. London: Penguin
- Hammett, Samuel Dashiell 1969: *The Big Knockover* [1924–29; 1966]. London: Penguin
- Hammett, Samuel Dashiell 1992b: *The Continental Op* [1923–30; 1974]. New York: Random/Vintage
- Hammett, Samuel Dashiell 1999: *Nightmare Town* [1924–]. New York: Knopf
- Hansen, Mauritz Christopher 1976: *Jutulskoppen og andre fortellinger*. Oslo: Cappelen
- Hansen, Mauritz Christopher 1987: «Novellen» [1827], i Nordberg, Nils (red.): *Verdens beste kriminalfortellinger*. Oslo: Den norske Bokklubben
- Hansen, Mauritz Christopher 1990: *Mordet paa Maskin-bygger Roölfen* [1839–40], i Nordberg, Nils (red.): *Vinternatt. Norske kriminalfortellinger*. Oslo: Den norske Bokklubben
- Harris, Thomas 1981: *Red Dragon*. New York: Dell
- Holt, Anne 1993: *Blind gudinne*. Oslo: Cappelen
- James, P.D. 2001: *Death in Holy Orders*. London: Faber & Faber
- Jodorowsky, Alejandro & Moebius 2005: *The Incal* [1981–89]. DC Comics
- Juel, Arthur 1942: *Mysterium i Rolvsøy*. Oslo: Cappelen
- Lambeth, Johnny W. 1952: *Mordet i Nationaltheatret*. Oslo: Cappelen
- Macdonald, Ross 1979: *The Wycherly Woman* [1961]. Glasgow: Fontana/Collins
- Macdonald, Ross 1978: *The Zebra Striped Hearse* [1962]. Glasgow: Fontana/Collins
- Marklund, Liza 1998: *Sprängaren*. Stockholm: Orduplaget
- Mauser, Max 1992: *En hai følger båten* [1939]. Oslo: Cappelen
- McBain, Ed 1987: *Lady Killer* [1958]. New York: Signet
- McBain, Ed 1980: *Lady, Lady, I Did It* [1961]. London & Sydney: Pan Books
- Nesser, Håkan 2005a: *Münsters fall* [1998]. Stockholm: Albert Bonniers förlag
- Nesser, Håkan 2000: *Ewa Morenos fall*. Stockholm: Albert Bonniers förlag
- Nesser, Håkan 2005b: *Svalan, katten, rosen, døden* [2001]. Stockholm: Albert Bonniers förlag
- Olsen, Morten Harry 2000: *Mord og galskap*. Oslo: Gyldendal
- Omre, Arthur 1978: *Holmgren-saken* [1953]. Oslo: Gyldendal
- Poe, Edgar Allan 2007a: «The Murders in the Rue Morgue» [1841]. I *The Murders in the Rue Morgue: The Dupin Tales*. New York: RandomHouse/Modern Library. På nett:  
< <http://www.gutenberg.org/dirs/etext00/poe1v10.txt> > (15.03.08)
- Poe, Edgar Allan 2007b: «The Purloined Letter» [1844]. I *The Murders in the Rue Morgue: The Dupin Tales*. New York: RandomHouse/Modern Library. På nett:  
< <http://www.gutenberg.org/dirs/etext00/poe2v10.txt> > (15.03.08)
- Riverton, Stein 1909: *Jernvognen*. Kristiania: Aschehoug
- Riverton, Stein 1914: *Morderen fra Mørket*. Kristiania: Narvesen

- Sayers, Dorothy Leigh 1970a: *Whose Body?* [1923/1935]. London: New English Library
- Sayers, Dorothy Leigh 2003: *Clouds of Witness* [1926]. London: Hodder & Stoughton/New English Library
- Sayers, Dorothy Leigh 1972: *Unnatural Death* [1927]. London: New English Library
- Sayers, Dorothy Leigh 1963: *The Unpleasantness at the Bellona Club* [1928]. London: New English Library
- Sayers, Dorothy Leigh 2003a: *Lord Peter Views the Body* [1928]. London: Hodder & Stoughton/New English Library
- Sayers, Dorothy Leigh 1995: *Strong Poison* [1931]. London: HarperCollins
- Sayers, Dorothy Leigh 1974a: *Five Red Herrings* [1931]. London: New English Library
- Sayers, Dorothy Leigh 1974b: *Have His Carcase* [1932]. London: New English Library
- Sayers, Dorothy Leigh 1970b: *Murder Must Advertise* [1933]. London: New English Library
- Sayers, Dorothy Leigh 1974c: *Hangman's Holiday* [1933]. London: Hodder & Stoughton
- Sayers, Dorothy Leigh 2003b: *The Nine Tailors* [1934]. London: Hodder & Stoughton/New English Library
- Sayers, Dorothy Leigh 1995a: *Gaudy Night* [1935]. London: Harper
- Sayers, Dorothy Leigh 1974d: *Busman's Honeymoon* [1937]. London: Hodder & Stoughton
- Sayers, Dorothy Leigh 2003c: *In the Teeth of the Evidence* [1939]. London: Hodder & Stoughton/New English Library
- Simenon, Georges 1985: *Maigret's Memoirs* [*Les mémoires de Maigret*, 1950]. Oversatt av Hamish Hamilton [1963]. San Diego: Harcourt
- [Simenon, Georges 1951: *Les mémoires de Maigret*. Paris: Presses de la Cité]
- Sjöwall, Maj & Per Wahlöö 1965: *Roseanna*. Stockholm: Nordstedt
- Sjöwall, Maj & Per Wahlöö 1967: *Mannen på balkongen*. Stockholm: Nordstedt
- Sjöwall, Maj & Per Wahlöö 1968: *Den skrattande polisen*. Stockholm: Nordstedt
- Sjöwall, Maj & Per Wahlöö 1969: *Brannbilen som försvann*. Stockholm: Nordstedt
- Sjöwall, Maj & Per Wahlöö 1971: *Den vedervärdige mannen från Säffle*. Stockholm: Nordstedt
- Sjöwall, Maj & Per Wahlöö 1972: *Det slutna rummet*. Stockholm: Nordstedt
- Sterne, Laurence 1997: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [1759–67]. London: Penguin
- Staalesen, Gunnar 1979: *Din, til døden*. Oslo: Gyldendal
- Wallace, Edgar 1977: «The Poetical Policeman» [1925], i Stapleton, Michael (red.): *The Best Crime Stories*. London/New York/ Sydney/Toronto: Hamlyn
- Wallace, Edgar 2004: *The Mind of Mr. J.G. Reeder* [1925]. Munsey/Black Mask Online  
< <http://www.geocities.com/avradeep83/miree.pdf> > (15.03.08)

## » Sekundærlitteratur

- Borges, Jorge Luis 1999: *Selected Non-Fictions* (red. Eliot Weinberger, overs. Esther Allen, Suzanne Jill Levine & Eliot Weinberger). New York: Penguin
- Borges, Jorge Luis 1999a: «The Superstitious Ethics of the Reader» [«La supersticiosa ética del lector», 1931], i *Selected Non-Fictions* (red. Eliot Weinberger, overs. Esther Allen, Suzanne Jill Levine & Eliot Weinberger; s.52–55). New York: Penguin
- Borges, Jorge Luis 1999b: «The Homeric Versions» [«Las versiones homéricas», 1932], i *Selected Non-Fictions* (red. Eliot Weinberger, overs. Esther Allen, Suzanne Jill Levine & Eliot Weinberger; s.69–74). New York: Penguin
- Brekstad, Kolbjørn 1996: «Skåka, merra og mannsnot», i *Dagbladet* 11.09.96. På nett:  
< <http://www.dagbladet.no/kronikker/960911-kro-1.html> > (15.03.08)
- Calinescu, Matei 2003: «Adventures of Misreading: Borges's 'Death and the Compass', a Commentary», i *Clouds Magazine* 14 (Summer 2003). På nett:  
< [http://www.cloudsmagazine.com/14/Matei\\_Calinescu\\_Death\\_and\\_the\\_Compass.htm](http://www.cloudsmagazine.com/14/Matei_Calinescu_Death_and_the_Compass.htm) > (15.03.08)
- Dahl, Kjell Ola 1996a: «Når kritikken blir kriminell», i *Dagbladet* 26.08.96. På nett:  
< <http://www.dagbladet.no/kronikker/960826-kro-1.html> > (15.03.08)
- Dahl, Tor Edvin 2001: «Wilkie Collins – den første i sitt slag», i *Kriminalmagasinet «Skyggespill»* 7/8 (1/2-01). Oslo

- Dahl, Willy 2001: «Varför skäller alla på Homan», i *Alibi* 1-2001. Bromma
- Dahl, Willy 1993: *Dødens fortellere. Den norske kriminal- og spenningslitteraturens historie*. Bergen: Eide forlag
- Dahl, Willy 1975: *Blå brillor og løsskjegg i Kristiania*. Oslo: Gyldendal
- Dahl, Willy 1974: *«Dårlig» lesning under parafinlampen*. Oslo: Gyldendal
- Goring, Paul 2001: «Introduction», i Sterne, Laurence: *A Sentimental Journey*. London: Penguin Classic
- Grande, Per Bjørnar 2007: «Til kamp mot krimbøkene». Aftenposten 23.05.2007. På nett:  
< <http://www.aftenposten.no/mening/kronikker/article1799426.ece> > (15.03.08)
- Hansen, Terje Bård 2005: «Genre som kunstnerisk uttrykk og kritikerfelle», i *Bokvennen* 3-2005. Oslo
- Hellman, Lillian 1969: «Introduction» [1965–66], i *The Big Knockover*. London: Penguin
- Holberg, Ludvig 1998: «Forberedelse» [fra *Moralske Tanker*, 1744], i Berge, Lars Kjell (red.): *Å beskrive og forandre verden. En antologi fra 1700-tallets dansk-norske tekstkultur*. Oslo: Norsk forskningsråd. På nett:  
< <http://www2.kb.dk/elib/lit/dan/holberg/moralske.dkl/oob.htm> > (15.03.08)
- Holt, Anne 1996: «Lenge leve korsettet!», i *Dagbladet* 21.08.96. På nett:  
< <http://www.dagbladet.no/kronikker/960826-kro-1.html> > (15.03.08)
- Hultgren, Kaja Andrine 2006: *En etterforskning av kjønn i fire norske kriminalromaner fra 2000-tallet*. Masteroppgave, Universitetet i Oslo
- Hultgren, Kaja Andrine 2006a: «Kriminallitteraturens utvikling – en historisk oversikt med vekt på fremstilling av kjønn», i *Bøygen* 4-2006. Universitetet i Oslo
- Hägg, Göran 2001: *Den svenska litteraturhistorien* [1996]. Stockholm: Wahlström & Widstrand
- Hägg, Göran 2000: *Världens litteraturhistoria*. Stockholm: Wahlström & Widstrand
- Kværnstrøm, Morten Løken 2000: «Kjell Ola Dahl» (intervju), i *Kriminalmagasinet «Skyggespill»* 6 (3-00). Oslo
- Løken, Knut-Anders 1999: «Selvmord på sin sosiale person». *En undersøkelse omkring et gjentatt motiv i Maurits Hansens forfatterskap*. Hovedfagsoppgave i nordisk litteratur. Universitetet i Oslo. På nett:  
< <http://www.kloken.no/mauritz.htm> > (15.03.08)
- Marcus, Steven 1992: «Introduction» [1974], i Hammett, Dashiell: *The Continental Op* [1923–30]. New York: Random/Vintage
- Nordberg, Nils 2000: *Døden i kiosken. Knut Gribb og andre heftedetektiver*. Oslo: Bladkompaniet
- Nordberg, Nils 1993: «Etterord», i Carr, John Dickson: *Den hule mannen* [*The Hollow Man*, 1935]. Oslo: Den norske Bokklubben
- Nyquist, Gerd 1983: «Dr. Bjerke og Mr. Borge», i Borge, Bernhard: *Nattmennesket* [1941] / *De dodes tjern* [1942] / *Døde menn går i land* [1947] / *Skjult mønster* [1950]. Stabekk: Den norske Bokklubben
- Olsen, Pål Gerhard 1996: «Kriminalromanen er lagt i korsett!», i *Dagbladet* 19.08.1996. På nett:  
< <http://www.dagbladet.no/kronikker/960819-kro-1.html> > (15.03.08)
- Skei, Hans H. 1992: «Fascinasjonen ved den leselige teksten: Om den klassiske detektivfortellingen gjennom 150 år», i *Samtiden* 2-1992. Oslo
- Skei, Hans H. 1995: «Kriminalnovellen», i Elgurén, Alexander & Audun Engelstad (red.): *Under lupen. Essays om kriminallitteratur* (s.121–132). Oslo: Cappelen
- Skei, Hans H. 2003: *På litterære lekeplasser. Studier i moderne metafiksjonsdiktning* [1995]. Oslo: Universitetsforlaget (Opptrykk 2003: Pensumtjeneste)
- Smedslund, Jørn 1999: *The Struggle Against Reality: Values in English Decadent Literature, as Exemplified in Selected Works by Oscar Wilde, Arthur Symons and Ernest Dowson*. Hovedfagsoppgave, Universitetet i Oslo
- Strøm, Anne-Kristin 2001: «Jakten på Agathas oppskrift», i *Kriminalmagasinet «Skyggespill»* 7/8 (1/2-2001). Oslo
- Strøm, Anne-Kristin 2002: «Noe mer enn bare en krim»? *Resepsjonen av fire av Gunnar Staalesens romaner som henholdsvis kriminalromaner og «noe mer»*. Hovedfagsoppgave, Universitetet i Oslo
- Sæther, Tor Aarnes 1999: «...the stuff that dreams are made of», i *Kriminalmagasinet «Skyggespill»* 1 (1-1999). Oslo
- Thomson, George J. «Rhino» 2007: *Hammett's Moral Vision* [1972; publisert i *The Armchair Detective* 1973–75]. San Francisco: Vince Emery Productions
- Thorsen, Terje 1998: «Norsk krim av rang». *Dagbladet* 09.09.1998. På nett:  
< <http://www.dagbladet.no/kultur/1998/09/09/130755.html> > (06.04.08)



Wold, Bendik 2003: «Alt annet er løgn! Kvalitetsbegrepet hos Dag Solstad og Hanne Ørstavik.» *Vinduet* (nettversjon). Oslo: Gyldendal. På nett (15.03.08):  
< <http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=332> >

Ødegaard, Rebecca Maria Boxler 2003: *Det moderne menneske mellom rasjonalisme og okkultisme. En analyse av tre (kriminal)romaner av Bernhard Borge*. Hovedfagsoppgave, Universitetet i Oslo

## » Teori og metode

Adorno, Theodor W. 1998: *Estetisk teori* [*Ästhetische Theorie*, 1969/70]. Oversatt av Arild Linneberg. Oslo: Gyldendal

Allen, Graham 2006: *Intertextuality* [2000]. London & New York: Routledge

Anderson, Walter Truett 2000: *Det nye selvet. Identiteter i det 21. Århundre* [*The Future of the Self*, 1997]. Oversatt av Ingeri Engelstad. Oslo: Aschehoug

Bakhtin, Mikhail M. 2003: *Latter og dialog. Utvalgte skrifter* [*Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, 1941/65 / Проблемы творчества Достоевского, 1929/63*]  
Overs. Audun Johannes Mørch. Oslo: Cappelen

Barthes, Roland 2004: «Forfatterens død» [*La mort de l'auteur*, 1968] Oversatt av Carsten Meiner, i *Forfatterens død og andre essays*. København: Gyldendal

Barthes, Roland 2003: «Virkelighetseffekten» [*L'effet de réel*, 1968]. Oversatt av Karin Gundersen, i Kittang, Atle, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi* [1993], 2. utg. (s.73–79). Oslo: Universitetsforlaget

Barthes, Roland 2001: *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet* [*Le Chambre Claire. Note sur la photographie*, 1980]  
Oversatt av Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax

Belsey, Catherine 2002: *Poststructuralism. A Very Short Introduction*. Oxford University Press

Benjamin, Walter 1991: «Kunstverket i reproduksjonsalderen» [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* 1935/36]. Oversatt av Torodd Karlsten, i *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*. Oslo: Gyldendal

Breum, Trine 2001: *Film. Fortelling & Forførelse 2. Om dramaturgi og manuskriptskrivning* (2. bearbejdede utgave). København: Frydenlund

Carr, John Dickson 1980: «The Grandest Game in the World» [1946–63]. I *The Door to Doom and Other Detections* (red. Douglas G. Greene). New York: Harper & Row

Chandler, Raymond 1988: «The Simple Art of Murder» [1944/50]. I *The Simple Art of Murder*. New York: Vintage  
På nett: < <http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandlerart.html> > (25.04.08)

Cawelti, John 1995: «Notater til en typologi for litterære former» [*Notes Towards a Typology of Literature*, 1976]. Oversatt av Svein Borgen, i Elgurén, Alexander & Audun Engelstad (red.): *Under lupen. Essays om kriminallitteratur* (s.100–120). Oslo: Cappelen  
[Cawelti, John 1976: *Adventure, Mystery and Romance*. Chicago: University of Chicago Press]

Crosman, Robert 1980: «Do Readers Make Meaning?», i Suleiman, Susan Rubin & Inge Crosman (red.): *The Reader in the Text* (s. 149–164). Princeton University Press

Culler, Jonathan 1980: «Prolegomena to a Theory of Reading», i Suleiman, Susan Rubin & Inge Crosman (red.): *The Reader in the Text* (s. 46–66). Princeton University Press

Currie, Mark (red.) 1995: *Metafiction*. London & New York: Longman

Currie, Mark 1998: *Postmodern Narrative Theory*. Houndmills & New York: Palgrave

Currie, Mark 2004: *Difference*. London & New York: Routledge

Czarniawska, Barbara 2004: *Narratives in Social Science Research*. London: Thousand Oaks/Sage

Dégh, Linda 1989: *Folktales and Society. Story-telling in a Hungarian Peasant Community* [*Märchen, Erzähler, und Erzählgemeinschaft*, 1962]. Ny, utvidet versjon. Oversatt av Emily M. Schossberger. Bloomington: Indiana University Press

Derrida, Jacques 1976: *On Grammatology* [*De la grammatologie*, ]. Oversatt av Gayatri C. Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press

Dipple, Elizabeth 1988: *The Unresolvable Plot: Reading Contemporary Fiction*. London & New York: Routledge

- Eco, Umberto 1994: *Apocalypse Postponed* [1964–] (Red. Robert Lumley). Bloomington: Indiana University Press
- Ferguson, Suzanne 1989: «The Rise of the Short Story in the Hierarchy of the Genres», i Lohafer, Susan & Jo Ellyn Clarey (red.): *Short Story Theory at a Crossroads* (s.176–192). Baton Rouge & London: Louisiana State University Press
- Fløgstad, Kjartan 1981: «Den dialektiske detektiv», i *Loven vest for Pecos, og andre essays om populærkunst og kulturindustri*. Oslo: Gyldendal
- Fish, Stanley 1980: *Is There a Text in This Class? The Authoritative of Interpretive Communities*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press
- Foucault, Michel 2000: «What is an author» [«Qu'est-ce qu'un auteur?», 1969], i David Lodge (red.): *Modern criticism and theory: a reader* (2nd edition). London: Longman
- Foucault, Michel 2001: *Overvåkning og straff. Det moderne fengsels historie* [Surveiller et punir: naissance de la prison, 1975]. Overs. Dag Østerberg [1977]. 3. utgave, 2. opplag. Oslo: Gyldendal
- Fowler, Alastair 2002: *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* [1982]. Oxford: Clarendon Press
- Genette, Gerard 1997: *Paratexts: Thresholds of Interpretation* [Seuils, 1987]. Overs. Jane E. Lewin. Cambridge University Press
- Gripsrud, Jostein 1995: «Kriminelt godt – og dårlig. Om genre og vurdering av kriminallitteratur», i Elgurén, Alexander & Audun Engelstad (red.): *Under lupen. Essays om kriminallitteratur* (s.215–231). Oslo: Cappelen
- Gumbrecht, Hans Georg 2001: «The Future of Literary Studies», i *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de la Littérature Comparée*. 26: 3-4 (s. 172–92). Edmonton: University of Alberta
- Hagen, Erik Bjerck 1998: «Adorno og litteraturvitenskapen», i *Vinduet* (nettversjon). Oslo. På nett: < <http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=152> > (14.01.08)
- Hall, Stuart 1996: «When was the 'Post-Colonial'? Thinking at the Limit», i Chambers, Iain & Lidia Curti (red.): *The Post-Colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*. London: Routledge
- Hannevik, Arne 2001: *Fra litteraturhistorie til litteraturvitenskap*. Skriftserien *Forum for universitetshistorie*, nr. 2-2001. Universitetet i Oslo
- Haugen, Odd Einar 1990: «Mål og metoder i tekstkritikken», i Haugen, Odd Einar & Einar Thomassen: *Den filologiske vitenskap*. Oslo: Solum
- Hellesund, Tone 2003: *Kapitler fra singellivets historie*. Oslo: Universitetsforlaget
- Holland, Norman N. 1980: «Re-Covering the Purloined Letter», i Suleiman, Susan Rubin & Inge Crosman (red.): *The Reader in the Text* (s. 350–370). Princeton University Press
- Hutcheon, Linda 1988: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London & New York: Routledge
- Hutcheon, Linda 1991: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London & New York: Routledge
- Iser, Wolfgang 1974: *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* [Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, 1972]. Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Iser, Wolfgang 1980: «Interaction between Text and Reader», i Suleiman, Susan Rubin & Inge Crosman (red.): *The Reader in the Text* (s. 105–119). Princeton University Press
- Kittang, Atle 2001: «Litteraturvitenskapen etter den retoriske vendinga», i *Sju artiklar om litteraturvitenskap* (s.11–35). Oslo: Gyldendal
- Laclau, Ernesto & Chantal Mouffe 1990: «Post-Marxism without Apologies» [1987], i Laclau, Ernesto: *New Reflections on the Revolution of Our Time*. London: Verso
- Lejeune, Phillippe 1989: *On Autobiography*. Oversatt av Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Lohafer, Susan & Jo Ellyn Clarey (red.) 1989: *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge & London: Louisiana State University Press
- Lord, Albert Bates 1960: *The Singer of Tales*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press
- Lothe, Jacob/Christian Refsum/Unni Solberg (red.) 1999: *Litteraturvitenskaplig leksikon*. 2. opplag. Oslo: Kunnskapsforlaget
- Lyotard, Jean-François 2005: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* [La condition postmoderne: rapport sur le savoir, 1979]. Overs. Geoff Bennington & Brian Massumi. Manchester University Press

- Marcus, Laura 2003: «Detection and Literary Fiction». I Priestman, Martin (red.): *The Cambridge Companion to Detective Fiction* (s.245ff). Cambridge University Press
- McKenzie, D.F. 1999: *Bibliography and the Sociology of Texts* [1986]. Cambridge University Press
- Melberg, Arne 2002: «Litteratur som verk och som verksamhet». Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift 2-2002 (s. 102–113). Oslo: Universitetsforlaget
- Mills, Sara 2003: *Michel Foucault*. London & New York: Routledge
- Mills, Sara 2004: *Discourse* [1997]. London & New York: Routledge
- Norris, Christopher 2007: «Editor's Foreword», i Pechey, Graham: *Mikhail Bakhtin. The Word in the World*. London/New York: Routledge
- Porter, Dennis 1981: *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven: Yale University Press
- Potter, Jonathan 1996: *Representing Reality. Discourse, Rhetoric and Social Construction*. London: Sage
- Priestman, Martin (red.) 2003: *The Cambridge Companion to Detective Fiction*. Cambridge University Press
- Rekdal, Bjarte 1992: *Det umedvitne språket. Lacan og den franske psykoanalysen*. Oslo: Det Norske Samlaget
- Rhedding-Jones, Jeanette 2005: *What is Research? Methodological practises and new approaches*. Oslo: Universitetsforlaget
- Schaanning, Espen 2000: *Modernitetens oppløsning. Sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie* [1987–89/1992]. 3. utgave. Oslo: Spartacus
- Skard, Sigmund 1948: «Tankar om litteraturvitskap», i *Edda* 48-1948 (s. 391–407). Oslo
- Steinsholt, Kjetil 1992: *Diskursetikk. Et pedagogisk innsyn*. I skriftserien *Pedagogiske rapporter*. Universitetet i Trondheim
- Stormhøj, Christel 2006: *Poststrukturalismer – videnskapsteori, analysetrategi, kritikk*. København: Samfundslitteratur
- Suleiman, Susan Rubin 1980: «Introduction: Varieties of Audience-Oriented Criticism», i Suleiman, Susan Rubin & Inge Crosman (red.): *The Reader in the Text* (s. 3–43). Princeton University Press
- Suleiman, Susan Rubin & Inge Crosman (red.) 1980: *The Reader in the Text*. Princeton University Press
- Symons, Julian 1995: «Kriminallitteratur – hva det er og hvorfor vi leser det» [«What they are and why we read them», fra *Bloody Murder*, 1972]. Oversatt av Nils Nordberg [1978], i Elgurén, Alexander & Audun Engelstad (red.): *Under lupen. Essays om kriminallitteratur* (s.47–62). Oslo: Cappelen
- Szondi, Peter 2003: «Det moderne dramaets teori» [utdrag fra *Theorie des modernen Dramas*, 1963]. Overs. Lars Sætre, i Kittang, Atle, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi* [1993], 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget.
- Todorov, Zvetan 1980: «Reading as Construction». Overs. Marilyn A. August, i Suleiman, Susan Rubin & Inge Crosman (red.): *The Reader in the Text* (s. 67–82). Princeton University Press
- Todorov, Tzvetan 1990: *Genres in discourse* [*Genres du discours*, 1978]. Oversatt av Catherine Porter. Cambridge University Press
- Todorov, Tzvetan 1995: «Kriminalromanens typologi» [«Typologie du roman policier», 1966]. Overs. Bente Granås Hansen, i Elgurén, Alexander & Audun Engelstad (red.): *Under lupen. Essays om kriminallitteratur* (s.202–214). Oslo: Cappelen
- Tompkins, Jane P. 1980: *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Walkerdine, Valerie 1988: *The Mastery of Reason: Cognitive Development and the Production of Rationality*. London: Routledge
- Wellek, René & Austin Warren 1970: *Litteraturteori* [*Theory of Literature*, 1949–56]. Overs. Haakon Hofgaard Halvorsen. Oslo: Gyldendal
- Williams, James 2005: *Understanding Poststructuralism*. Chesham: Acumen
- Wilson, Colin 1979: *Order of Assassins: The Psychology of Murder* [1972]. London/Toronto/Sydney/New York: Granada



» **Film/TV**

- Agatha Christie's Poirot* (TV-serie) 1989–2008. Storbritannia: Carnival Films
- Altman, Robert (regi) 2001: *Gosford Park* (manus: Julian Fellowes, etter en idé av Robert Altman & Bob Balaban). USA: Capitol
- Bates, Kathy (regi) 1999: *Dash and Lilly* (manus: Jerrold L. Ludwig). USA/Storbritannia: A & E Television
- Coen, Joel (regi) 1990: *Millers Crossing* (manus: Ethan & Joel Coen). USA: Circle Films/20th Century Fox
- Coen, Joel (regi) 1991: *Barton Fink* (manus: Ethan & Joel Coen). USA: Circle Films/Working Titles Films
- Dragnet* (TV-serie) 1951–59. (Regi: Jack Webb m.fl.; manus: Frank Burt, Michael Cramoy m.fl.) USA: Mark VII
- Hawks, Howard (regi) 1946: *The Big Sleep* (manus: William Faulkner, Leigh Brackett & Jules Furthman, etter Raymond Chandlers roman). USA: Warner Bros.
- Hill, Walter (regi) 1996: *Last Man Standing* (manus: Walter Hill, etter Ryozu Kikushima & Akira Kuroiwa). USA: Lone Wolf/New Line Cinema
- Hill Street Blues* (TV-serie) 1981–87. (Manus: Stephen Bochco m.fl.) USA: MTM
- Houston, John (regi) 1941: *The Maltese Falcon* (manus: John Houston, etter Dashiell Hammetts roman). USA: Warner Bros.
- Inspector Morse* (TV-serie) 1987–2000. Storbritannia: Carlton
- Kasdan, Jake (regi) 1998: *Zero Effect* (manus: Jake Kasdan). USA: Castle Rock
- Kurosawa, Akira (regi) 1961: *Yojimbo* (manus: Ryozu Kikushima & Akira Kuroiwa). Japan: Toho/Kurosawa Production
- Leone, Sergio (regi) 1964: *A Fistful of Dollars* [*Per un pugno di dollari*] (manus: Victor Andrés Catena, Jaime Coms Gil & Sergio Leone, etter idé av Catena, Leone & A. Bonzzoni). Italia/Spania/Vest-Tyskland: Constantin Film Produktion/Jolly Film/Ocean Films
- Marshall, George (regi) 1946: *The Blue Dahlia* (manus: Raymond Chandler). USA: Paramount
- NYPD Blue* (TV-serie) 1993–2005. (Manus: Stephen Bochco m.fl.) USA: 20th Century Fox
- Pierson, Frank (regi) 1992: *Citizen Cohn* (manus: Nicolas von Hoffman & David Franzini). USA: Breakhart
- Rafelson, Bob (regi) 1998: *Poodle Springs* (manus: Tom Stoppard, etter Raymond Chandlers & Robert B. Parkers roman). USA: Avnett/Kerner
- Tarkovskij, Andrej (regi) 1986: *Offret* (manus: Andrej Tarkovskij). Sverige/Storbritannia/Frankrike: Svenska Filminstitutet/Argos
- The Thin Man* (film-serie) 1934–44. USA: Metro-Goldwyn-Meyer
- Van Dyke, W.S. (regi) 1934: *The Thin Man* (manus: Albert Hackett & Frances Goodrich, etter Dashiell Hammetts roman). USA: Cosmopolitan/Metro-Goldwyn-Meyer
- Van Dyke, W.S. (regi) 1936: *After The Thin Man* (manus: Albert Hackett & Frances Goodrich, etter en idé av Dashiell Hammett). USA: Metro-Goldwyn-Meyer
- Zinneman, Fred (regi) 1977: *Julia* (manus: Alving Sargent, etter Lillian Hellmans roman). USA: 20th Century Fox

» **Nettressurser**

Håkan Nesser i *Proletaren*:

< [http://www.proletaren.se/index.php?option=com\\_content&task=view&id=479&Itemid=30](http://www.proletaren.se/index.php?option=com_content&task=view&id=479&Itemid=30) >

Maj Sjøwall i *Dagbladet*:

< <http://www.dagbladet.no/kultur/2007/02/16/492269.html> >